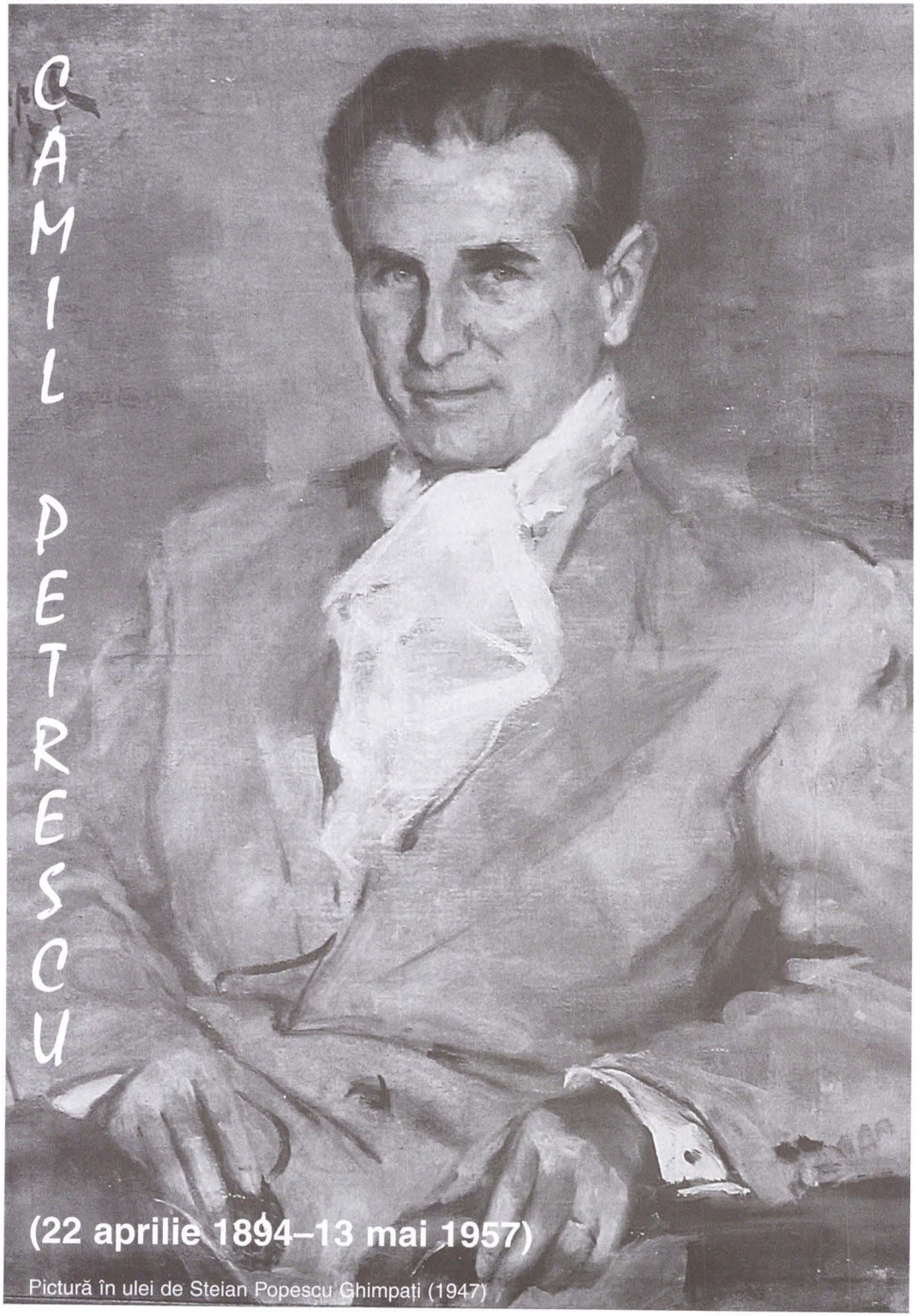

CAMIL PETRESCU
(22 aprilie 1894–13 mai 1957)
Pictură în ulei de Steian Popescu Ghimpați (1947)

Avataruri și exigențe

Către Basile Munteanu

15 noiembrie 1926

Dragul meu,

Îți scriu cu întârziere pentru că (îți închipui), am avut aici mult de lucru. Temerile mele nu s-au dovedit de prisos și infamia s-a consumat.

Din ziare vei fi înțeles că am avut împotriva mea, cu violență, unanimitatea gazetarilor. A fost revolta sclavilor.

Partea proastă e că au avut dreptate. Teatrul Național a prezentat ***Mioara*** sub orice critică. Spectacolul era penibil. Eu nu am ajuns decât la repetiția generală și n-am putut obține, cu toate sforțările și amenințările, nici o amânare. Am căzut într-o adevărată cursă.

Acum de-abia mai încerc să pun lucrurile la punct, repetând în cabină cu actorii.

Voi face să apară săptămâna viitoare din nou *Cetatea literară*, ca să știu dacă infamia cinică își mai poate permite la noi totul.

Nu mă mai gândesc să vin la Paris. Nu găsesc în nime un pic de solidaritate măcar. Pentru cine să fac propagandă. Mi-e o silă imensă de toată prostia omenească în toate formele ei. – Chiar dacă mă voi reîntoarce la Paris, va fi fără nicio calitate, care să mă silească să devin complicele infamiei de aci.

Explică-i, te rog, drei Văcărescu necazurile mele și gândurile mele, transmite-i respectuoase sărutări de mână și spune-i că-mi amintesc cu bucurie, acum când sunt necăjit, de surâsul binevoitor pe care l-a avut pentru mine.

Scrie-mi, dragă Bazil, ce mai gândești, ce mai faci.

Camil Petrescu

P.S. Îi voi constitui societatea lui Gémier chiar zilele viitoare, dar eu nu voi mai participa personal, la nimic. Am să-i scriu.

Iubite Domnule Storin,

1928

Te rog să comunici, prezentând scrisoarea de față D-lor codirectori ai companiei Bulandra–Manolescu–Maximilian–Storin, rugămintea de a-mi permite să retrag piesa ***Danton*** din repertoriul acestui teatru.

Cauza e că încredințându-mi-se acum conducerea unei reviste de critică literară și dramatică, (*Universul literar,* n.n.) cu un ton mai accentuat în acest sens decât cronica de informație dramatică cu care sunt însărcinat de ziarul *Argus*, mi-e teamă că aș putea ajunge față de elementele care compun trupa teatrului în situații pe care eu le-aș găsi normale, dar pe care domniile lor le-ar putea găsi delicate.

Vă mai rog să găsiți o modalitate ca să mă pot achita de obligațiile contractate față de acest teatru și să mi le comunicați.

Cu veche admirație și prietenie,
Camil Petrescu

Un articol trimis ziarului *Facla* 1938

PRIMIM:

Din partea dramaturgului Camil Petrescu, următoarele rânduri în legătură cu problema pieselor românești nejucate.

Îmi cereți, bănuiesc după aluzia caricaturii, să răspund, arătând ce am de spus cu privire la absența îndelungată a lucrărilor mele de teatru din repertoriile scenelor românești, de aproape 7 ani, cu excepția ***Actului venețian***, jucat acum 5 ani.

E foarte adevărat că ***Suflete tari*** nu s-au mai reluat din 1924 și de altfel nici atunci nu-și realizase întreaga serie de spectacole, căci această dramă n-a fost jucată defel în matineu. Sunt de altfel singurul autor al Teatrului Național care n-a figurat, niciodată, în spectacolele de matineu, care de obicei constituie – cele de duminică în deosebi – adevărate serii noi de spectacole.

E probabil însă că explicația acestei carențe e simplă. Nu se reiau după cât se pare decât lucrările bune.

Cât privește ***Mioara***, ciopârțită de regie după cum știți a făcut 7 spectacole, în media legală, și a fost scoasă de pe afiș sub motivarea că a declarat-o presa proastă și cum pe afiș nu se admit lucrări slabe, chiar când sunt frecventate de public, tratamentul excluderii e deci perfect logic.

Mitică Popescu a fost jucată pe scena Teatrului Mic, în condiții lamentabile. Am oferit-o Teatrului Național spre reluare. Mi s-a spus că prima noastră scenă nu joacă piese trecute întâi pe scenele particulare. Am obiectat cazul precedent a lui *Prometeu.* Azi aș putea invoca *Gaițele* d-lui Alex. Kirițescu.

Danton e într-adevăr primită în unanimitate și cu elogii de Comitet. A fost amânată din pricina lipsei de fonduri pentru montare. Piesele spectaculoase, jucate de atunci încoace, au fost probabil reprezentate „fără fonduri".

Asta pentru trecut.

Despre prezent, deși legea îmi dă dreptul să cer reluarea oricăreia dintre lucrările mele și de asemenea permite reprezentarea lui ***Danton*** care a trecut prin Comitet, cred că de vreme ce figurez în acest comitet, o anumită eleganță îmi impune să renunț la orice inițiativă în această privință.

Al doilea motiv: Cred că în afară de întâmplătoare succese (tot așa de întâmplătoare ca și câștigurile la loterie) posibilitățile noastre actoricești nu îngăduie decât reprezentarea lucrărilor de comedie. Și din acestea, un procent redus.

N-am niciun chef să scriu încă un ***Fals tratat pentru uzul autorilor dramatici***.

Mai întrebați și pe alții...

Al d-voastră cu alese sentimente
Camil Petrescu

Camil PETRESCU

Notă regizorală

Prefața volumului, editat în colecția „Biblioteca Teatrului Național", cu ocazia montării piesei ***Mioara****, 1943, în regia autorului.*

Felul în care o parte din critica literară a comentat parantezele atât de numeroase ale textelor dramatice anterioare, publicate de cel ce scrie aceste rânduri, impune oarecare precizări.

Se atrage astfel luarea-aminte că textul dat în paranteză reprezintă concretitudinea însăși a personajelor și a piesei întregi.

Se va ține seamă, totuși, că sunt două soiuri de indicații în paranteză, unele exprimând, evident, simple deziderate (cum ar fi de pildă coloarea ochilor eroului sau eroinei), altele constituind însă necesități structurale.

Cele dintâi vor fi respectate deci numai în măsura posibilităților și ne gândim aci și la anume deplasări în scenă, chiar și la anume forme ale decorațiunii, ca intrări, grupări de personaje care rămân la felul de a vedea al regisorului.

Indicațiile necesare sunt cele care privesc mișcarea interioară a interpreților, ritmul debitului, tonalitatea și intensitatea vocii, intenționalitatea gesturilor. Ele sunt mai importante chiar decât textul vorbit, fiindcă numai ele dau semnificație reală acestui text vorbit.

Cetitorii obișnuiți le pot sări, așa cum sar, probabil, paginile de roman cu descrieri pe care le găsesc plictisitoare... Interpreții sunt însă neapărat obligați să țină socoteală de ele și dacă declară că asemenea paranteze „îi încurcă" atunci dovedesc că nu au înțelegerea necesară rolului și mai ales nu au intuiția trăirii necesare, care fiind un concret e deci unică. E preferabil ca asemenea interpreți să renunțe la rolurile lor.

Dacă e de înlocuit actorul care nu are posibilitatea de a intui real trăirea personajului său, se mai poate ivi cazul interpretului care are intuiția justă, dar nu are mijloacele de realizare permanentă, sau nu poate cuprinde totalitatea rolului... În cazul acesta și când nu e altul mai potrivit, interpretul va fi păstrat, dar se vor tăia dintre text toate pasagiile care nu au fost asimilate, adică acelea care par lungi ori dau impresia că se repetă (fiindcă nu au fost suficient nuanțate). Altfel, pentru un bun interpret nu există text nerealizabil scenic, fie el, acest text, înșiruire de considerații filosofice sau științifice. Acest lucru explică faptul că o seamă de autori au fost declarați multă vreme ca nerealizabili pe scenă, ca de pildă, în comediile și proverbele lui A. de Musset în veacul trecut, pentru ca mai târziu, când el și-a găsit interpreții cu înțelegere și mijloace potrivite, să devină autor de mari succese.

Vrem să spunem, încheind, că preferăm ca un eventual regisor să realizeze textul care urmează intențiile și viața indicate în paranteză, și nu textul vorbit, fiindcă socotim că arta teatrului este mai curând arta actului, decât arta cuvântului, deci nu cum ni se pare că se crede în deobște, cuvântul nefiind cu alte cuvinte decât completarea actului și întru cât este el însuși act. Sperăm că prin „acte" nu se înțeleg, firește, acte elementare, „actele naturale", ci actele vieții substanțiale.

Premieră „Jocul ielelor"

George BANU

Gelu Ruscanu, figură solitară

Am privilegiul de a continua să scriu, fără a continua să fac critică curentă. Condiție care, cred, nu-mi descalifică statutul, căci critica înseamnă nu numai a evalua teatrul, ci și, cât poți trăi, a-l gândi. Fără să te îndepărtezi de practica lui cotidiană, îl urmărești dar adoptând nici privirea microscopică a jurnalistului nici pe aceea panoramică a istoricului, cauți atunci poziția la „mijloc de pantă" : nici total implicat, nici definitiv înstrăinat... Ea permite să fii, cum spunea Grotowski, „*dehors-dedans*" (în afară–înăuntru), căci văd mereu spectacole fără un imperativ imediat, ci în numele unor motivații care îmi sunt proprii: fidelitate pentru prieteni, atracția pentru un actor sau un autor, accidentul unei călătorii. Așa, după convorbirea cu un interpret, m-am bucurat să redescopăr *Jocul ielelor* la București, text ce-mi amintea spectacolul care ne tulburase pe toți – acum... câte zeci de ani? la Teatrul Mic – Pus în scenă de Crin Teodorescu, acompaniat, în ultimele săptămâni, de Radu Penciulescu, și având în centru creația barocă a lui George Constantin, el ne apăruse pe vremuri ca expresia pură a ceea ce se cheamă *teatrul de idei*. Nu idei, simplu expuse, ci idei care conduc la poziționări diferite în lume, la alegeri și înfrângeri, idei indisociabile de intransigența etică și riscurile pe care ea le comportă. Mi-am spus odată că „în România avem păreri, dar nu opinii"... acele opinii ce nu admit compromisul și sfârșesc în moarte. Ele sunt expresia unui raport cu lumea și nu doar comentariu ironic, dezabuzat, „caragialesc". Gelu Ruscanu, figura solitară, îmi contrazice, cel puțin în teatru, convingerea. Excepție care confirmă regula? Ducându-mă la Teatrul Național, vroiam să-l regăsesc la ora confuziei politice, a strategiilor locale și a suspiciunii generale. Eram în săptămâna de Paște, și de aceea poate, privindu-l drept, intransigent în interpretarea lui Liviu Lucaci, mi-a apărut ca un un arhanghel profan. Un arhanghel ce, la un moment dat, adopta poziția Christului obosit din spectacolul lui Grotowski *Prințul constant*... ; ca și el, Gelu era obosit de lume și-și înclina capul asemeni marilor melancolici dezabuzați de cursul vieții.

Nu o critică de spectacol propun aici, ci câteva considerații inspirate de el... Camil Petrescu, în *Jocul ielelor*, mi-a apărut în seara aceea, cu o evidență extremă, e un precursor indiscutabil al existențialismului: nu poți asculta acest text fără ca replicile personajelor lui Sartre sau Camus să-ți răsune în urechi. Gelu Ruscanu, înaintea lor, dar asemeni lor, vrea să-și constituie singur existența, să o sculpteze prin acte și decizii, să-și fie propriul creator. Aceasta e, pentru Sartre, condiția proprie eroului existențialist: el este rezultatul alegerilor sale! Și Ruscanu, cu obstinație, își propune să o adopte și respecte. Dar, ca și la Sartre sau Camus, el vorbește mult căci, ca și ei, Camil Petrescu, captivat de propria-i descoperire, explică, clarifică, dezvoltă o retorică ce uneori sfârșește într-o discursivitate abuzivă pentru noi: de existențialiști îl apropie nu numai viziunea, ci si defectele lor. De aceea, *Jocul ielelor* e, din plin, o piesă sartriană avându-l pe Ruscanu ca protagonist.

Dincolo de motivațiile diverse, des explorate, de Ibsen îndeosebi – reacție morală, competiție erotică, conspirație și corupție – motivații ce intervin și determină poziția lui Ruscanu, Camil Petrescu introduce și marea chestiune a moralei politice. Cum se poate defini eroul moral față de morala de partid? El care reclamă libertatea actelor, cum să suporte sacrificiul impus chiar de mișcarea la care a aderat? Lui Ruscanu i se cere în numele unui schimb sugerat de Sinești, adversarul cinic – strălucit construit de Mircea Rusu – să-și abandoneze lupta pentru a salva un militant ce doar astfel poate fi eliberat. Dincolo de experiența istorică, tragic cunoscută și azi general abandonată, comunismul, în epocă, incarnează o puritate absolută în numele căreia se reclamă sacrificii inumane sau se ordonă acte absurde. Logica de partid comandă logicii individuale. E ceea ce a tratat Brecht, cu o luciditate clarvăzătoare, în *Decizia*, piesa interzisă chiar de Partid. Mai târziu, Sartre în *Les mains sales* (*Mâinile murdare*) se va confrunta cu aceeași problemă. Camus, în *Les Justes* (*Cei drepți*), de asemenea. Iată un nod tragic modern pe care, la noi, Camil Petrescu, primul, l-a intuit: eroul moral e contrazis de strategia partidului pe care el însuși îl asimilase unei instanțe morale... Nu imoralitatea adversarilor îl face să capituleze, ci teribila dezicere de sine impusă chiar de partidul la care a aderat. El e trădat de ai săi... Atunci, în singurătea deplină a eroului tragic, nu-i mai rămâne, ca aici – soluție splendidă a lui Claudiu Goga – nu să se împuște, ci să se îndrepte ușor spre fantoma tatălui, la rândul lui, sursă de extremă decepție. Nimic nu-i mai justifică lui Ruscanu rezistența: nici comportamentul comunității de oameni pe care o crezuse exemplară, nici tatăl său – din a cărui onoare făcuse o valoare de referință. Colectivul și individualul, în mod egal se prăbușesc. Nu adversarii, ci propriii aliați îl conduc pe Ruscanu spre disperare.

Ruscanu e un erou existențialist nu doar pentru că-și reclamă libertatea actelor, ci și pentru că, în mod flagrant, confirmă celebra convingere sartriană: „*l'enfer c'est les autres*". „Infernul sunt ceilalți", toți, de la ființele cele mai apropiate la adversarii detestați, toți, fără nicio excepție... mătușa copilăriei, amanta tinereții, camaradul de partid, miniștrii murdari. Nimic și nimeni nu-l consolează, nimic și nimeni nu-l salvează. Camil Petrescu, încă o dată, anunță condiția tragică a personajului existențialist: stăpân al actelor sale, el nu rezistă alianței celor din jur care, reuniți, fără excepție, se unesc pentru a-l abate.

Ruscanu „a văzut idei"... aceasta-i emblema identității sale. Dar, m-am întrebat de ce Camil Petrescu le-a asimilat metaforic „ielelor", imprecise viziuni nocturne? „Adevărul" ideilor n-ar fi decât o tulburare a viziunii, o iluzie... Sunt „ideile" un miraj malefic pe care titlul piesei ne invită să le evităm? Hamlet, conștient de pericol, montând la Elsenor spectacolul intitulat *Cursa de șoareci* pune la încercare spusele Fantomei de care se îndoiește. Lui Gelu Ruscanu nimeni nu i-a vorbit, dar el se încrede în puterea ideilor venite din cerul platonic... Ideile ar fi „ielele" pentru Ruscanu, erou existențialist? Prin acest titlu, *Jocul ielelor,* Camil Petrescu îi relativizează oare poziția asimilând-o unei viziuni înșelătoare? Sau, altă ipoteză de interpretare: cel care a văzut „idei" și se lansează pe urma lor, nu poate supraviețui jocului periculos. Ele, spune textul, nu sunt la originea erorii, dar conduc la moarte. Preț al lucidității solitare într-o lume fără valori. Ideile salvează, dar, convertite în „iele", ucid. Din această conversiune a ideii în contrariul său, la Camil Petrescu provine aici ambiguitatea. Ea dă mister... misterul clarității care sfârșește în obscuritate.

Foto: Augustin Bucur

Marius STĂNESCU

Ilinca TOMOROVEANU, Liviu LUCACI
Foto: Augustin Bucur

Mircea RUSU
Foto: Augustin Bucur

Dorin ANDONE, Liviu LUCACI și Bogdan MUȘATESCU

Vlad IVANOV, Dorin ANDONE, Eugen CRISTEA și Liviu LUCACI

Ilinca GOIA și Mircea RUSU

Irina MOVILĂ și Mircea RUSU

Distribuția spectacolului

(în ordinea indicată de autor)

Teatrul Național București

Premiere: 12, 20 mai 2007

Sala Atelier

Gelu Ruscanu	MARIUS STĂNESCU (de la Teatrul Odeon) / LIVIU LUCACI
Șerban Saru Sinești	MIRCEA RUSU
Praida	DORIN ANDONE
Penciulescu	VLAD IVANOV
Vasiliu	DAN TUDOR / ANDREI DUBAN
Petre Boruga	IOAN ANDREI IONESCU / MARCELO COBZARIU
Sache Dumitrescu	DANIEL BADALE
Nacianu	BOGDAN MUȘATESCU
Primul procuror	EUGEN CRISTEA
Gardianul	CORNEL ȚIGANCU
Toma	EDUARD DUMITRU
Maria Sinești	IRINA MOVILĂ/ ILINCA GOIA
Irena Romescu	ILINCA TOMOROVEANU
Elena Boruga	RODICA IONESCU
Nora	EMILIA POPESCU (de la Teatrul de Comedie)
Grigore Ruscanu	MIRCEA ANCA
Dora	ARISTIȚA DIAMANDI
Copiii	ȘTEFAN TASE / ALEXANDRU DOBRE / CARLA ADINA POPESCU / ȘTEFAN VELICHI

Regia CLAUDIU GOGA

Decorul	ȘTEFAN CARAGIU
Costumele	LILIANA CENEAN
Muzica	GEORGE MARCU

GALE, FESTIVALURI

Câştigătorii Galei Premiilor UNITER, ediţia 2007

La cea de-a XV-a ediţie a GALEI PREMIILOR UNITER (premiile pentru anul teatral 2006), organizată, în cadrul Programului „Sibiu–Capitală Culturală Europeană 2007", de UNITER şi Societatea Română de Televiziune, în seara zilei de 23 aprilie, în Pavilionul 2007, au fost decernate următoarele premii:

- **Debut: *Cristian Grosu***, pentru rolul Graham din spectacolul „Purificare" de Sarah Kane, Teatrul Naţional Cluj
- **Teatru radiofonic: *Portretul doamnei T*** de Ana-Maria Bamberger, regia artistică Attila Vizauer
- **Cea mai bună actriţă în rol secundar: *Rodica Mandache***, pentru rolul *Adel* din spectacolul „joi.megaJoy" de Katalin Thuroczy, Teatrul Odeon, Bucureşti
- **Cel mai bun actor în rol secundar: *Sorin Leoveanu***, pentru rolul *Anchetatorul* din spectacolul „Crimă şi pedeapsă", după F.M. Dostoievski, Teatrul „L.S. Bulandra", Bucureşti
- **Cea mai bună scenografie: *Dragoş Buhagiar***, pentru scenografia spectacolului „Elizaveta Bam", după Daniil Harms, Teatrul „L.S. Bulandra", Bucureşti
- **Cea mai bună actriţă în rol principal: *Andreea Bibiri***, pentru rolul *Grace* din spectacolul „Purificare" de Sarah Kane, Teatrul Naţional Cluj
- **Cel mai bun actor în rol principal: *Marius Stănescu***, pentru rolul *Hamlet* din spectacolul „Hamletmachine" de Heiner Muller, Teatrul Odeon, Bucureşti
- **Cel mai bun regizor: *Radu Afrim***, pentru regia spectacolului „joi.megaJoy" de Katalin Thuroczy, Teatrul Odeon, Bucureşti
- **Cel mai bun spectacol: *Elizaveta Bam***, după Daniil Harms, Teatrul „L.S. Bulandra" Bulandra, Bucureşti

În cadrul spectacolului de Gală au fost acordate şi premiile decise de Senatul UNITER: Premiul de excelenţă, Premiul pentru întreaga activitate şi premiile speciale.

- **Premiul de excelenţă:** „Festivalul Internaţional Shakespeare" pentru calitatea excepţională a ediţiei 2006
- **Premiul pentru întreaga activitate:** actor: ***Csiky András***; actriţă: ***Valeria Seciu***; scenografie: ***Radu Boruzescu*** şi ***Miruna Boruzescu***; regie: ***Lucian Giurchescu***; critică: ***Doina Modola***.
- **Premiul special pentru muzică de teatru: *Vasile Şirli***
- **Premiul special pentru teatrul de copii: *Cornel Todea***
- **Premiul special pentru teatrul de păpuşi: *Ella Conovici***
- **Premiul special pentru teatrul de revistă: *Mircea Crişan***
- **Premiul special pentru circ: *Gabriel Moşoianu***
- **Premiul special pentru coregrafie: *Răzvan Mazilu***
- **Premiul special al Preşedintelui: *Cătălin Naum***

De asemenea, au fost decernate şi următoarele premii:

- **Premiul Mecena:** Doamnei ***Carmen Adamescu***, Preşedinte UNIREA SHOPPING CENTER
- **Premiul pentru cea mai bună piesă românească a anului 2006:** „Complexul România" de ***Mihaela Michailov***

Andreea BIBIRI
Foto: Florin Biolan

Doina MODOLA

Foto: Florin Biolan

Alexandru TOCILESCU

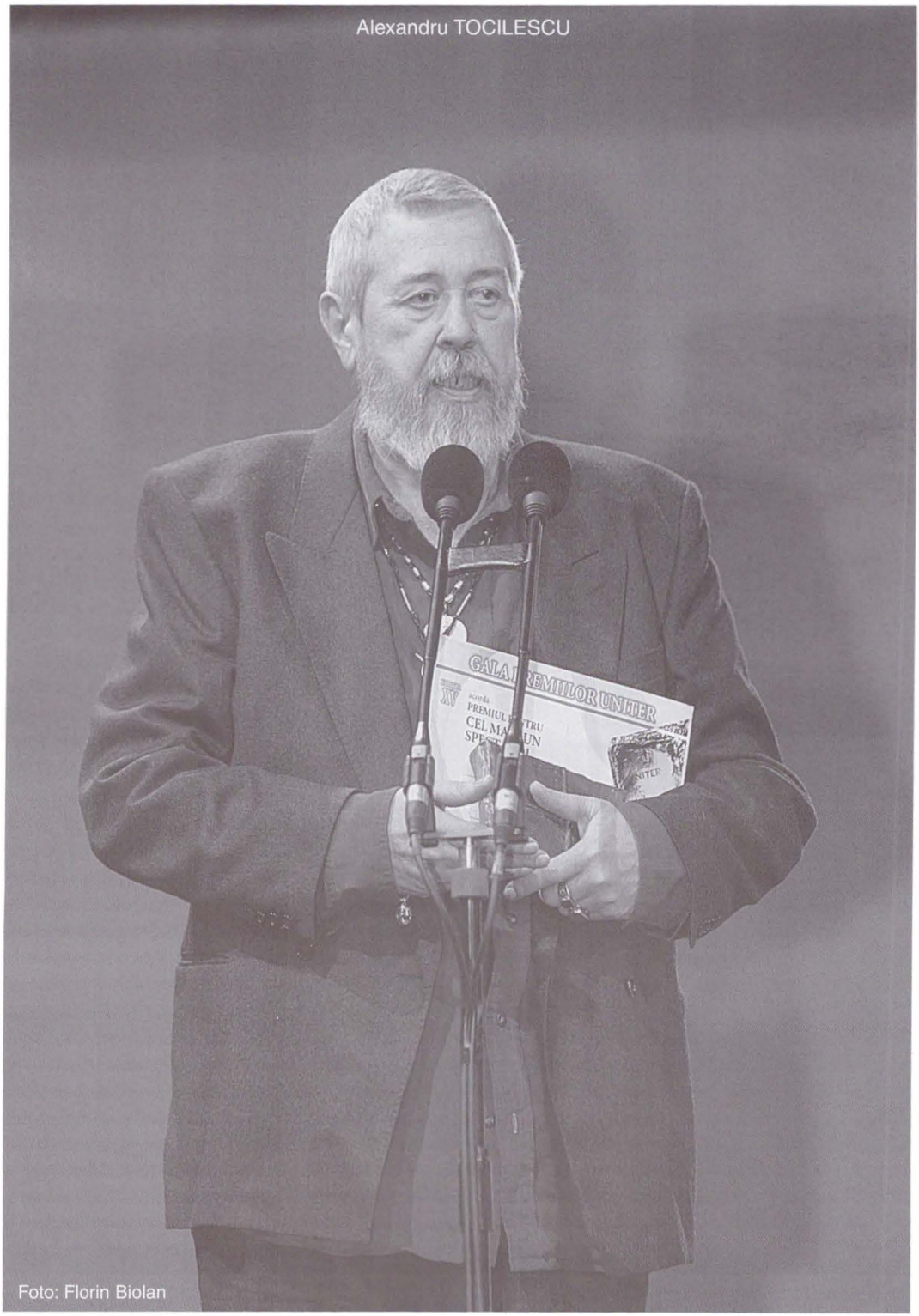


Foto: Florin Biolan

Cătălin NAUM

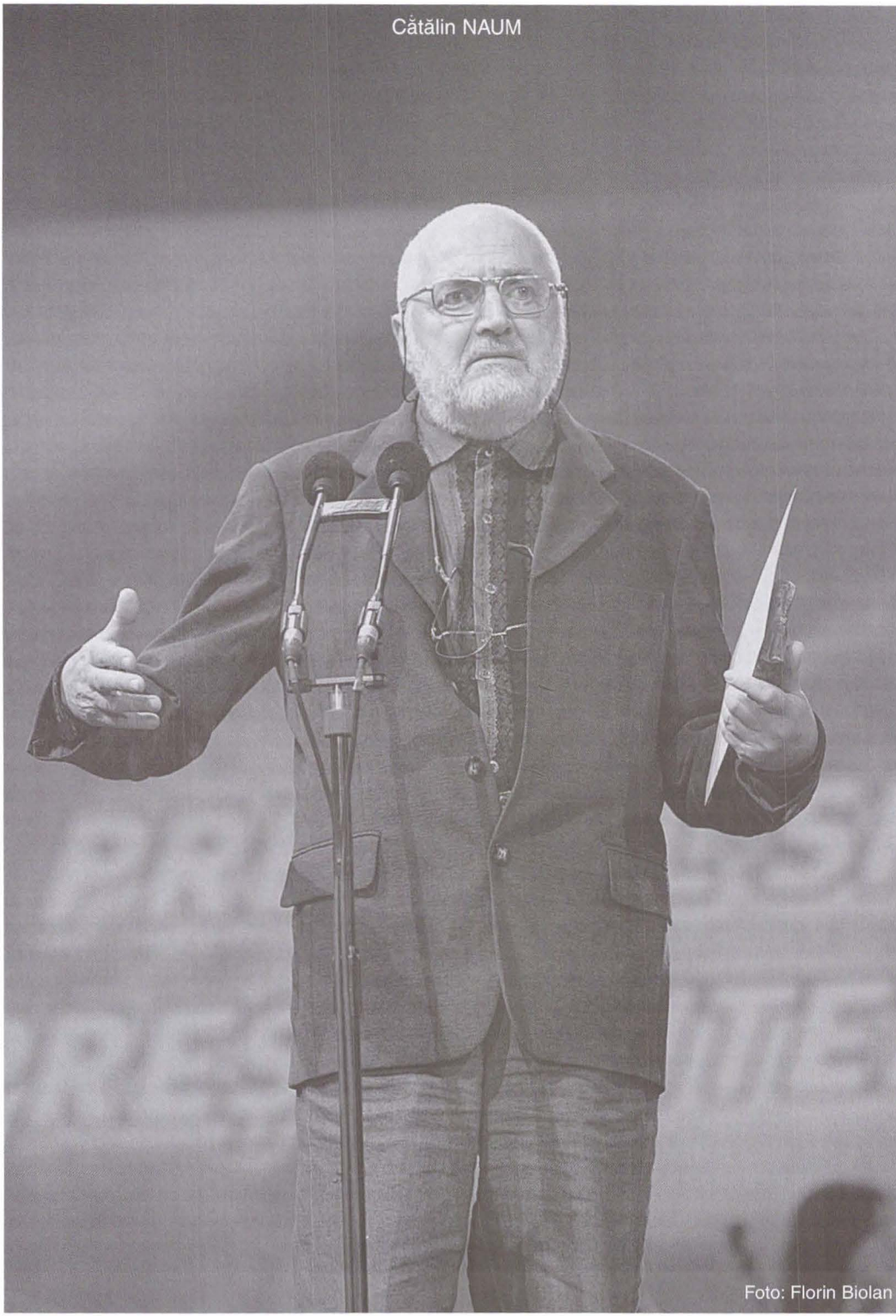
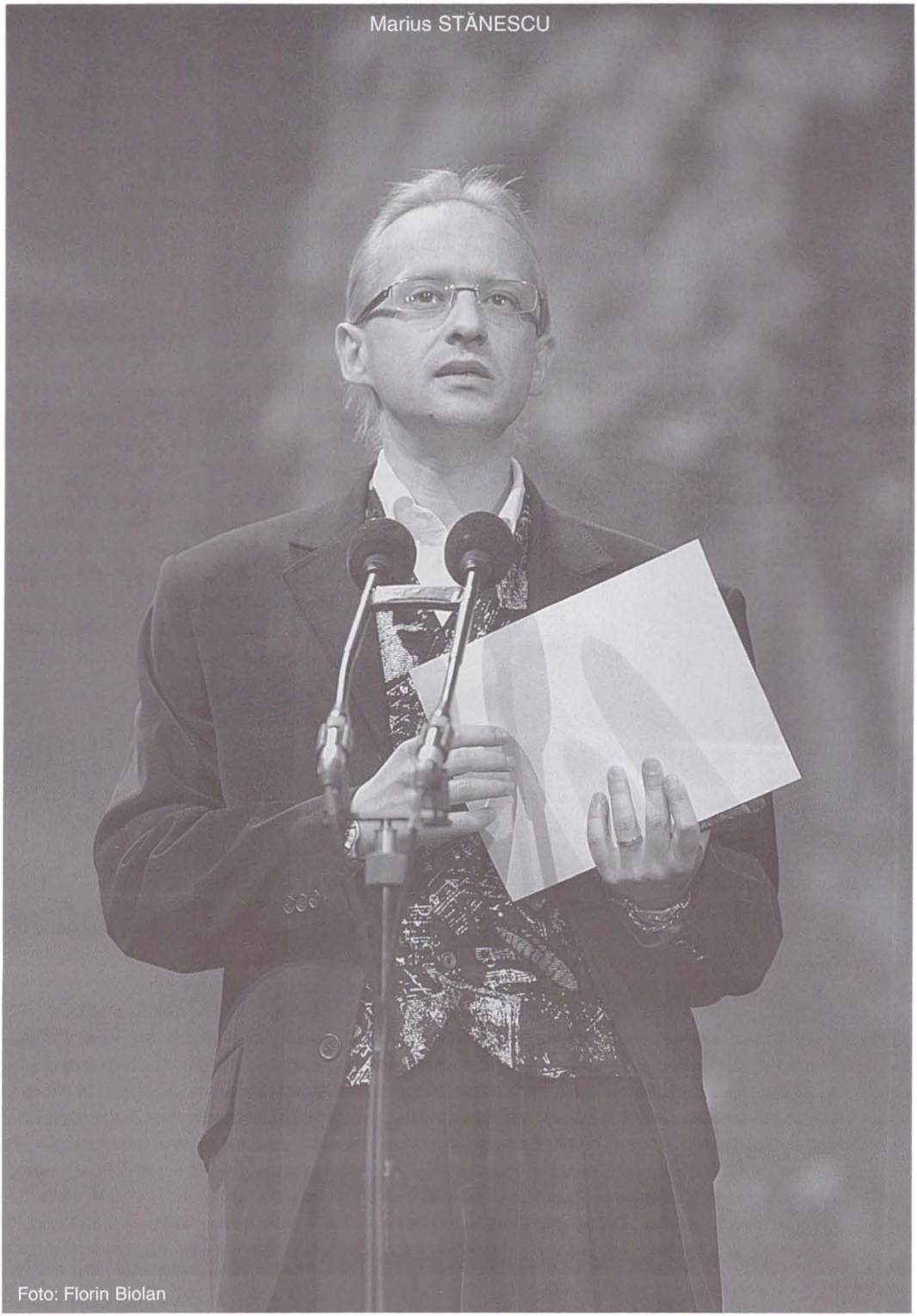
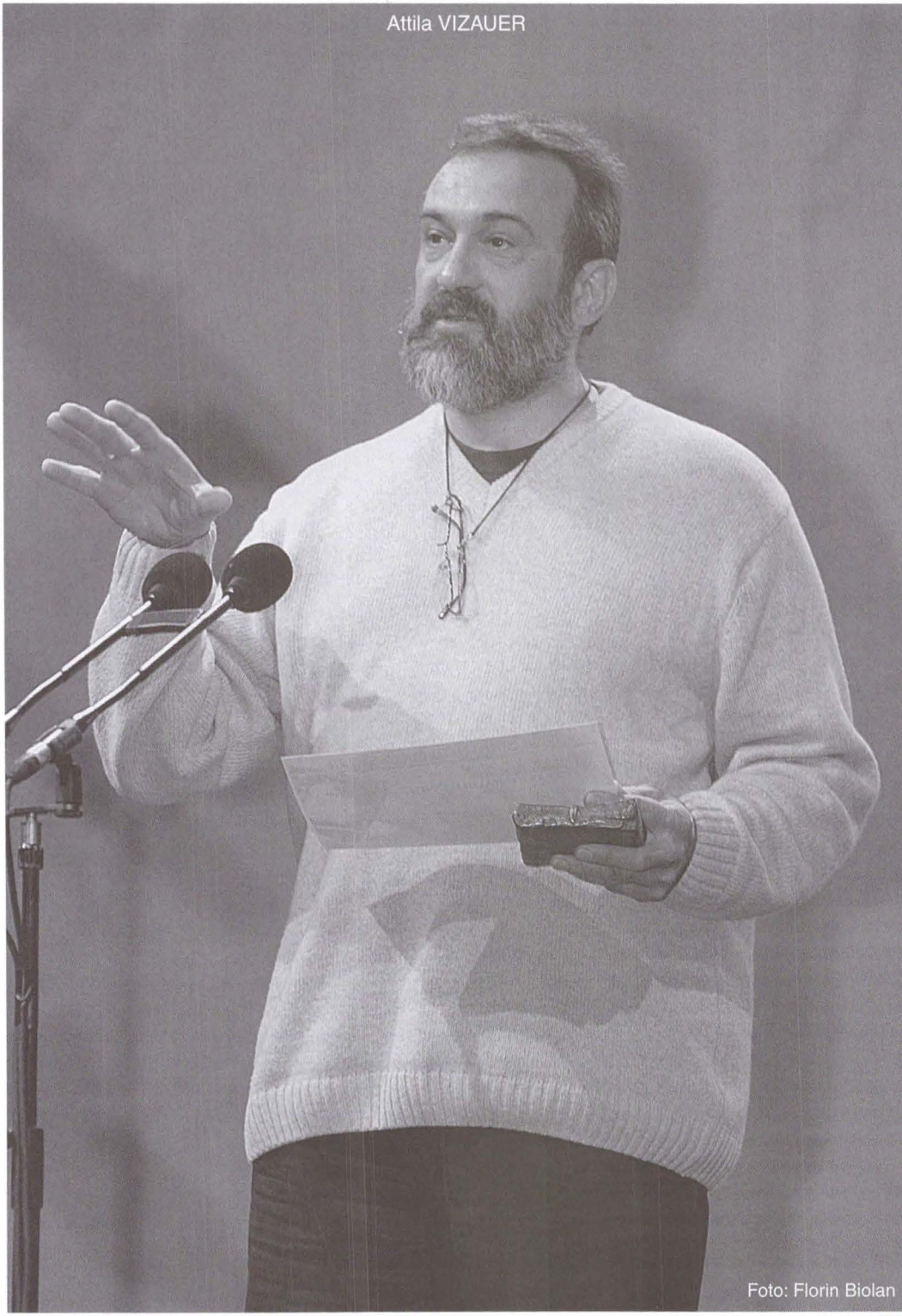


Foto: Florin Biolan



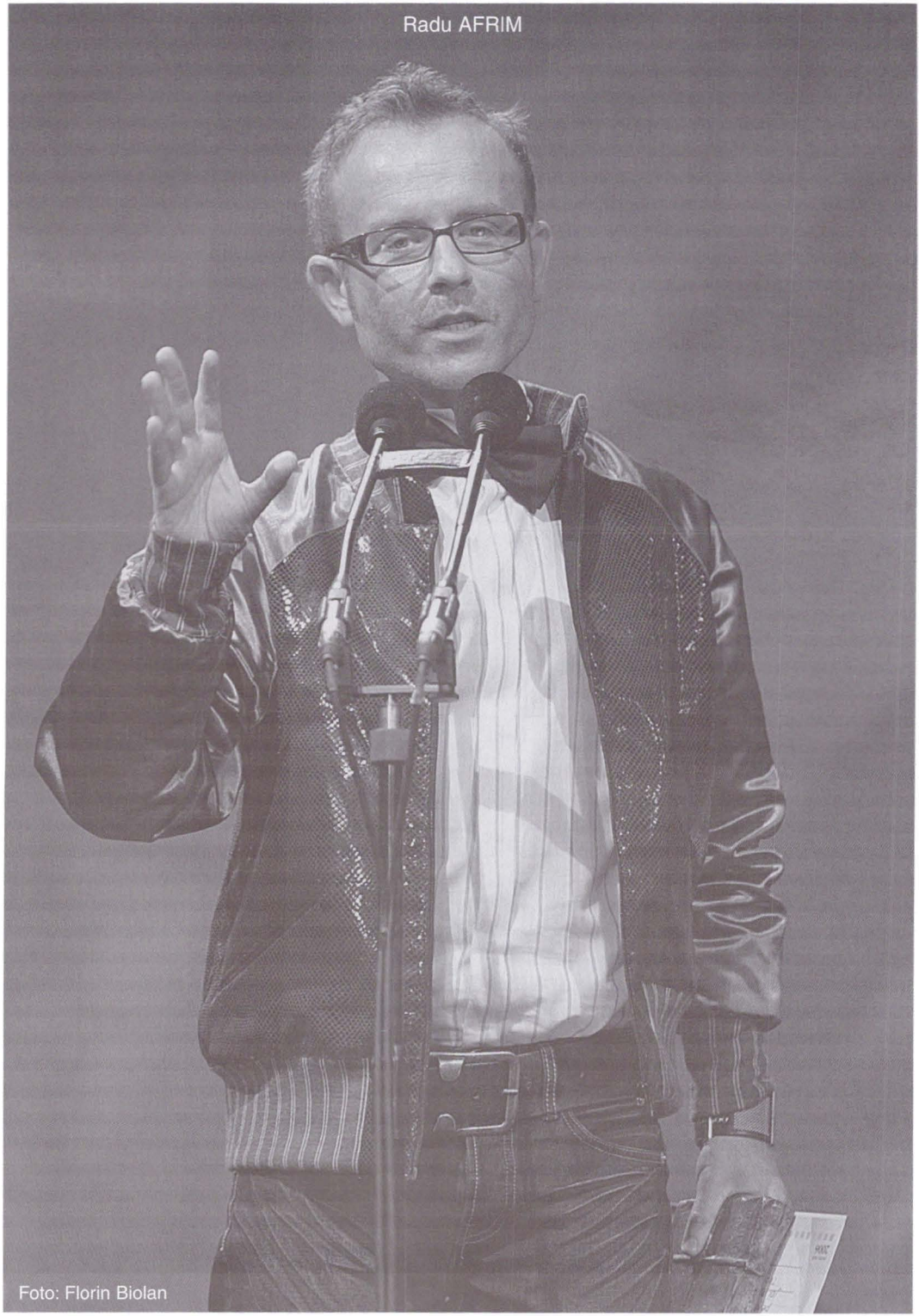
Marius STĂNESCU

Foto: Florin Biolan



Attila VIZAUER

Foto: Florin Biolan


Radu AFRIM
Foto: Florin Biolan

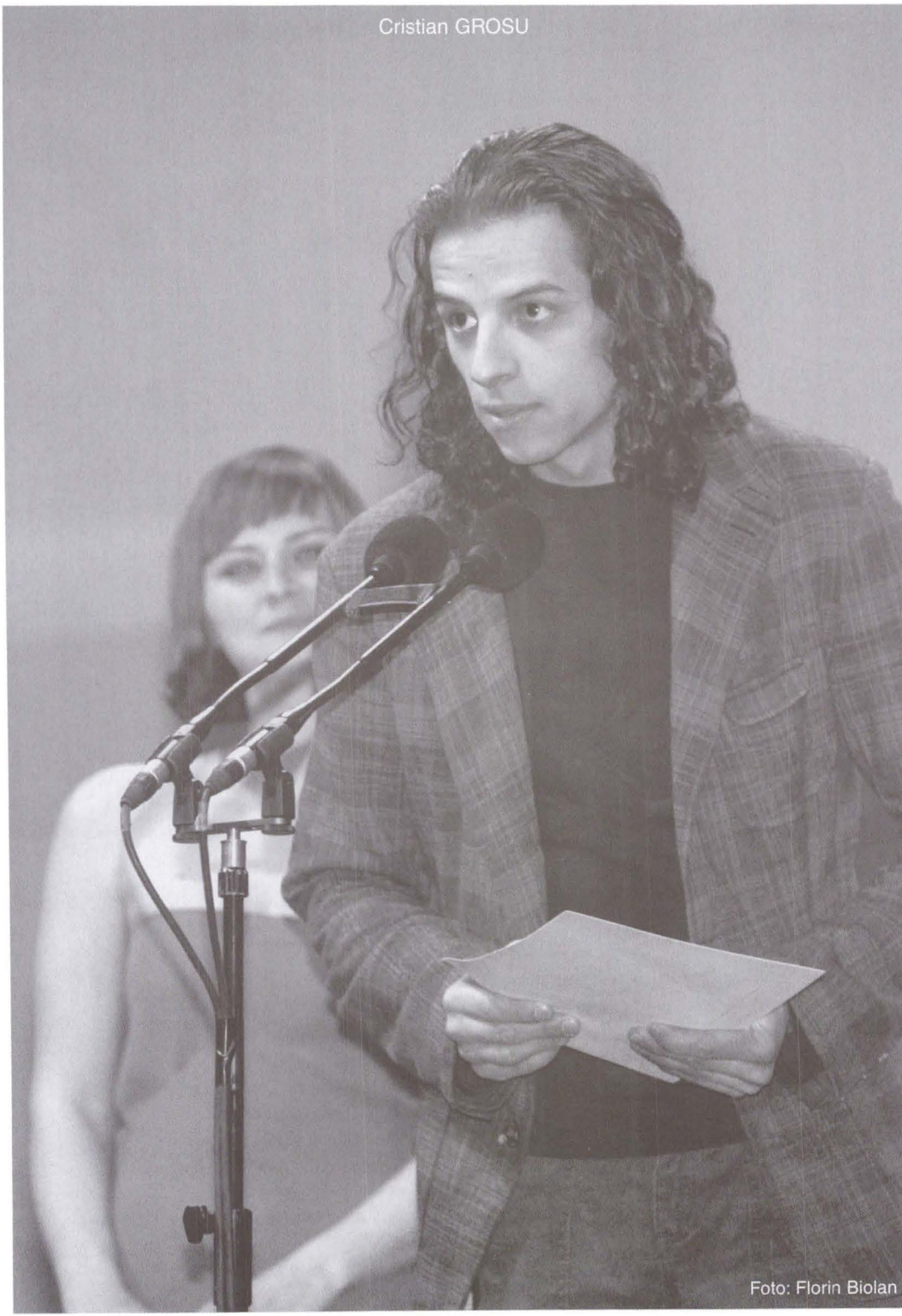

Cristian GROSU
Foto: Florin Biolan

Foto: Florin Biolan
Ella CONOVICI

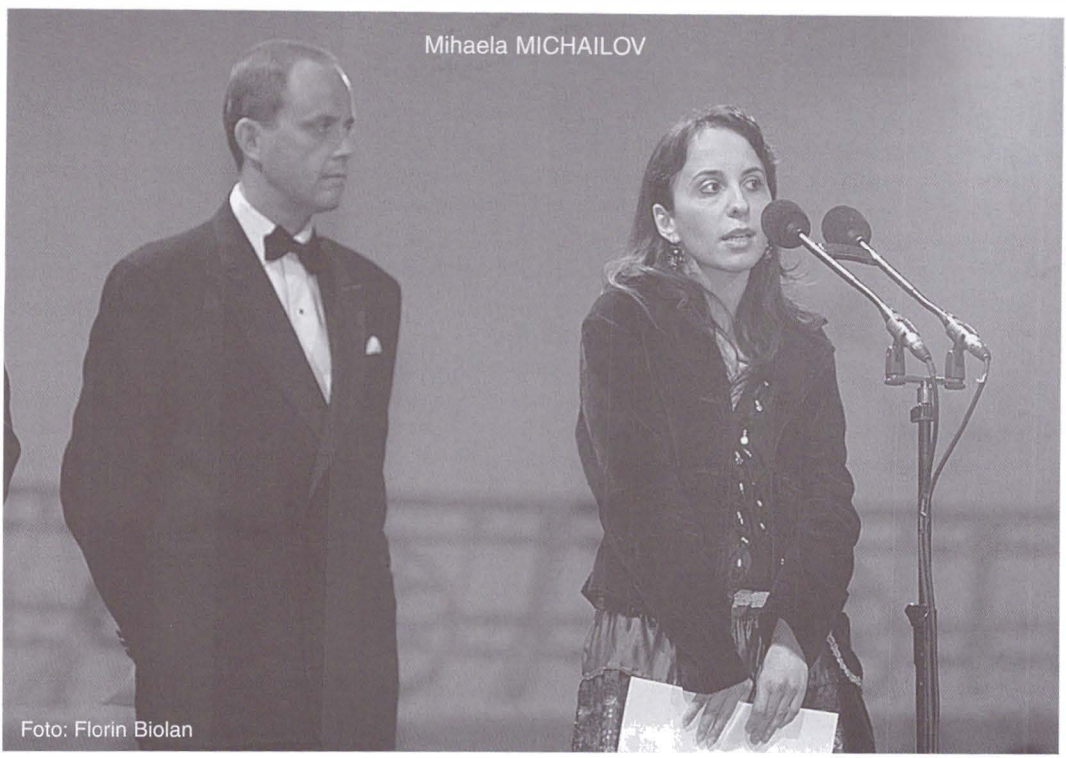

Mihaela MICHAILOV
Foto: Florin Biolan

Foto: Florin Biolan

Radu BORUZESCU, Dragoș BUHAGIAR, Lucian PINTILIE și Marius STĂNESCU

Scriitorul spaniol Rodrigo GARCÍA și Ion CARAMITRU

Foto: Florin Biolan

Mariana CIOLAN

FESTCO 2007

Organizat de Teatrul de Comedie, cu spijinul Primăriei Capitalei şi al Ministerului Culturii şi Cultelor, **Festivalul comediei româneşti**, deja intrat în conştiinţe cu titulatura – „brand" **FESTCO**, s-a dovedit la a cincea ediţie (24–31 martie 2007) un eveniment complex, cu multiple deschideri către promovarea acestui gen atât de îndrăgit de public, cu fapte artistice şi culturale ce dau seama de unele tendinţe din viaţa noastră teatrală, de aspecte ce ţin de efervescenţa acesteia.

Afişul a fost dominat de *piesa contemporană*, mai precis de autorii „noului val", precum Mimi Brănescu, Lia Bugnar, Mihai Ignat, Carmen Vioreanu, cu montări ce dezvăluie şi ele „fenomenul" afirmării unor tineri regizori şi actori – pe cont propriu, în companii independente (Teatrul Luni, Teatrul Imposibil), dar şi prin spijinul unor instituţii „din sistem" (Teatrul Metropolis, chiar Naţionalul bucureştean ori teatrul-gazdă prin programul„Comedia ţine la TineRi"). Jucate mai ales la Studio, acestea au făcut săli pline şi entuziaste, evident un public al acestui teatru, în timp ce printre ceilalţi spectatori, chiar membri în juriu, au dat naştere uneori la aprige controverse. *Invitatul special* al Festivalului a fost dramaturgul contemporan de origine română cel mai renumit astăzi în lume : Matei Vişniec, venit de la Paris spre a asista la lansarea volumului său de teatru *Omul-pubelă. Femeia ca un câmp de luptă* (Editura „Cartea Românească") şi la cele trei spectacole incluse în program – *Buzunarul cu pâine* (Teatrul de Comedie), *Voci în întuneric*, o cuceritoare adaptare cu măşti şi păpuşi după *Teatru descompus*, realizată de Eric Deniaud, marionetist format la şcoala Margaretei Niculescu, şi *Cuvântul progres spus de mama suna teribil de fals*, în montarea Companiei Piramatiki din Salonic – Grecia. Dacă remarcăm că acestea aveau loc în chiar Ziua Mondială a Teatrului (emblematică potrivire !) şi adăugăm prezenţa Teatrului „Joakim Vujici" din Sebia care a jucat *D-ale carnavalului*, de Caragiale, putem spune că o altă caracteristică a acestei ediţii FESTCO este *primul pas către internaţionalizare*, intenţia exprimată public de directorul festivalului şi al Teatrului de Comedie, actorul George Mihăiţă, fiind ca prin această manifestare punţile de circulaţie internaţională a teatrului românesc să fie sporite.

În general, prea puţin prezenţi în repertoriile teatrelor noastre, „clasicii" genului au fost mai firav reprezentaţi şi pe scena FESTCO. Pe lângă spectacolul din Serbia deja menţionat, notabil în sfera dialogului cultural, dar modest în plan artistic, s-au bucurat de o bună primire din partea publicului spectacolul Teatrului de Comedie cu *Delir în doi*, de Eugen Ionescu, în regia lui Claudiu Goga, sprinţara adaptare după *Sânziana şi Pepelea*, de Alecsandri, realizată de trupa tânără a Naţionalului bucureştean, incitantul spectacol cu *Telefonu', omleta şi televizorul*, bazat pe basme populare româneşti şi o istorioară poloneză, în regia lui Alexandru Dabija, la Teatrul „Anton Pann" din Râmnicu Vâlcea, şi, mai ales, montarea cu *O scrisoare pierdută*, de Caragiale, semnată de Tompa Gabor la Teatrul Maghiar

Sanda TOMA și Ion LUCIAN în *Comedie roșie* de Constantin Turturică

din Cluj. O notă bună la acest capitol – reprezentațiile studenților și elevilor bucureșteni, invitate în „off".

De cea mai înaltă apreciere a juriului – din care au făcut parte actorii Mircea Diaconu (președinte) și Virginia Mirea, criticii de teatru Ludmila Patlanjoglu și Ileana Lucaciu și regizorul Silviu Jicman – s-a bucurat spectacolul Teatrului Național din București cu *Comedie roșie*, de Constantin Turturică, în regia lui Alexandru Tocilescu (Marele Premiu), spectacol care le-a adus premii valoroase și interpreților principali : Ion Lucian (Premiul special) și Sanda Toma (Premiu de interpretare, pentru rolul „Nevasta"). Au mai urcat pe podiumul de onoare la FESTCO regizorul Tompa Gabor, pentru spectacolul cu *O scrisoare pierdută*, la Teatrul Maghiar din Cluj-Napoca, unde și Miklos Baci a fost răsplătit cu Premiul de interpretare, pentru rolul „Zoe", și scenograful Milivoje Stulovic, autorul decorului pentru spectacolul cu *D-ale carnavalului*. Au mai fost apreciați pentru virtuțile interpretative în rol secundar Silviu Biriș (Lăcustă Vodă în *Sânziana și Pepelea*) și Marius Manole (Paul, în *Stă să plouă*, de Lia Bugnar), în timp ce Andrei Șerban a primit Premiul pentru debut (Viorel, în *No one*, de Carmen Vioreanu), iar Eric Deniaud a fost încununat cu un Premiu de originalitate pentru *Voci în întuneric*.

„Spațiu vital" prin excelență pentru spectacolul pe scenă – poate încă nu îndeajuns de stimulativ, precum își doresc organizatorii, căci iată se remarcă nu fără tristețe absența din Festival a unor importante teatre, Festivalul Comediei Românești s-a dovedit și la această ediție deosebit de atrăgător pentru *creația originală*. La concursul de dramaturgie (ediția a II-a), organizat împreună cu Uniunea Scriitorilor, juriul de specialiști a primit spre lecturare aproape nouăzeci de texte, laurii revenindu-le tinerilor Bogdan Costin (premiul I – pentru *Blocaj în trafic*) și Diana Manole (premiul II – pentru *Revoluția textilă*) și unui dramaturg deja consacrat, Horia Gârbea (premiul III – pentru *Divorț în direct*). Toate cele trei piese au fost tipărite în plachete la Editura „Palimpsest", au fost prezentate ca spectacole-lectură, pregătite cu profesionalism de actorii Teatrului de Comedie, au fost comentate în foaier, acolo unde au avut loc, în Zilele Festivalului, când s-a difuzat, tot sub emblema FESTCO, și un text premiat la concursul de anul trecut, *Marfa din supermarket*, de Cătălin Mihuleac, devenit spectacol radiofonic, în regia lui Attila Vizauer.

Cu mai bine de douăzeci de spectacole, lansări de carte, dezbateri, FESTCO 2007 a însemnat un loc de frumoase (și fructuoase) întâlniri între creatori de teatru, critici, dramaturgi și public, între diferitele generații de oameni de teatru, de dialog viu între stiluri, concepții, modalități de expresie teatrală. După deschiderea-happening, regizată de Alex. Tocilescu – cu formația „Barock", condusă de Ionuț Ștefănescu, și „defilarea" trupei, în „pandant" – spectacolul din seara galei. Imaginat cu histrionism de același Tocilesc drept un cuceritor „remember" pentru colectivul de la Comedia (actorii au prezentat, spre hazul nostru, dar și al lor, textul cu care au susținut proba de admitere la institutul de teatru !), o prefață cât se poate de emoționantă și grăitoare pentru decernarea premiilor festivalului, cât și pentru diplomele și medaliile omagiale oferite de organizatori unor „monștri sacri" ai genului, în frunte cu Ion Lucian (Premiul de Excelență). În semn de reverență față de activitatea lor excepțională pe scena Teatrului de Comedie și în teatrul românesc, în semn de omagiere a perenității genului și a *geniului comediei românești*.

Distinși cu Ordinul Comedia cl. I

PAŃEK Kati în *O scrisoare pierdută,* de I.L. Caragiale

Scenă din *Adio Carmen* de Cornel Mimi Brănescu

Premiile FESTCO

Juriul final – Mircea Diaconu, preşedinte juriu I; **Ileana Lucaciu**; **Virginia Mirea**; **Ludmila Patlanjoglu**; **Silviu Jicman** – a stabilit următoarele premii:

1. **Marele premiu** – spectacolul ***„Comedie roşie"*** de Constantin Turturică – Teatrul Naţional „I.L. Caragiale" Bucureşti

2. **Premiul special al juriului** – ***Ion Lucian*** pentru rolul „Cârceanu" din spectacolul ***„Comedie roşie"*** de Constantin Turturică, Teatrul Naţional „I.L. Caragiale" Bucureşti

3. **Premiul pentru regie – Tompa Gábo**r pentru spectacolul ***„O scrisoare pierdută"*** de I.L. Caragiale – Teatrul Maghiar de Stat Cluj

4. **Premiul pentru scenografie** – **Milivoje Štulović** pentru decorul spectacolului ***„D'ale carnavalului"*** de I.L. Caragiale – Teatrul „Joakim Vujic" Kragujevac, Serbia

5. **Premiul pentru cel mai bun actor în rol principal** – **Bács Miklós** pentru „Zoe" din spectacolul ***„O scrisoare pierdută"*** de I.L. Caragiale" – Teatrul Maghiar de Stat Cluj

6.**Premiul pentru cea mai bună actriţă în rol principal** – ***Sanda Toma*** pentru „Nevasta" din spectacolul ***„Comedie roşie"*** de Constantin Turturică – Teatrul Naţional „I.L. Caragiale" Bucureşti

7. **Premiul pentru cel mai bun actor în rol secundar – ex-aequo: *Silviu Biriş*** pentru „Lăcustă Vodă" din spectacolul ***„Sânziana şi Pepelea" după Vasile Alecsandri – Teatrul Naţional „I.L. Caragiale" Bucureşti; Marius Manole*** pentru „Paul" din spectacolul ***„Stă să plouă"*** de Lia Bugnar – Teatrul LUNI de la Green Hours

Premiul pentru cea mai bună actriţă în rol secundar – nu se acordă

8. **Premiul pentru originalitate** – ***Eric Deniaud*** pentru spectacolul ***„Voci în întuneric"*** după Matei Vişniec – ExtraMuros cu spijinul Drolatic Industry Paris, Franţa

9. **Premiul pentru tineri creatori – realizatorilor spectacolului *„Adio Carmen"*** (producători: Teatrul de Comedie şi Clubul UNESCO în cadrul proiectului COMEDIA ŢINE LA TINEri) – dramaturgul Cornel Mimi Brănescu, regizorul Titus Scurt, scenograful Magdalena Ciubotariu; actorii: Andreea Grămoşteanu, Adelaida Zamfira, Mirela Zeţa şi Doru Bem. Premiu oferit de Studio Caligraf

10. **Premiul pentru debut** – *Andrei Şerban* pentru rolul „Vio" din spectacolul ***„No One"*** de Carmen Vioreanu – Teatrul Tineretului Metropolis. Premiu oferit de Studio Caligraf

Premiile au fost acordate pentru producţii teatrale care au avut premiera în anul 2006. Teatrul de Comedie oferă în fiecare an Premiul de excelenţă unei mari personalităţi din numeroasa sa familie.

Anul acesta **Premiul de excelenţă** este oferit actorului **Ion Lucian**.

În semn de omagiu pentru generaţiile de artişti care au marcat istoria Teatrului de Comedie încă de la înfiinţare, Directorul George Mihăiţă a decernat **Ordinul Comedia clasa I** actorilor **Radu Beligan, Ion Lucian, Sanda Toma, Iurie Darie, Stela Popescu, Mircea Albulescu, Marin Moraru, Gheorghe Dinică, Dumitru Rucăreanu, Candid Stoica** şi regizorului **Lucian Giurchescu**. Prezenţa acestora pe scenă a marcat finalul Galei Comediei Româneşti, ediţia 2007.

Ordinul Comedia clasa I a fost acordat de asemenea şi scenografului **Ion Popescu-Udrişte**.

Mircea GHIȚULESCU

Mari pretenții la Gala STAR – Bacău

1. O gală internațională cu Iona, Yumiko Tsuji și Petru Vutcărău. A doua ediție a **Galei Star** de la Teatrul Bacovia din Bacău a căpătat o decisivă structură internațională. Adrian Găzdaru, secondat de Gabriel Duțu, știu care sunt binefacerile schimburilor artistice internaționale și s-au concentrat pe această idee, ce nu va întârzia să aducă profituri. Au prezentat recitaluri Yumiko Tsuji de la Teatrul Kaze din Japonia, Vivienne Vermes și Beverly Gooden Charpentier din Marea Britanie, Desislava Minceva din Bulgaria. Nu am reușit să o vedem decât pe Yumiko Tsuji, o mare jucătoare niponă de teatru european, care îți amintește când de Leopoldina Bălănuță , când de Coca Bloos. A lucrat cu Petru Vutcărău o parte din ***Femeile lui Picasso*** de Brian Mc. Avera și anume acea parte care se referă la legătura pictorului cu o balerină rusă. Figura actriței are un dramatism explicit și toate acțiunile scenice au reverberații adânci pe fondul muzical și acesta dramatic al baletelor lui Ceaikovski. Ne-a făcut plăcere să îl vedem pe Viorel Baltag în ***Iona*** de Marin Sorescu, personaj care i-a atras pe mulți actori mari, de la George Constantin la Virgil Ogăşanu. Despre Viorel Baltag poți spune că este artistul ajuns la maturitate. Cu o voce nobilă, clară, cu posibilități de schimbare rapidă a registrelor, dialogând excelent cu sine însuși sau cu personaje imaginare, el creează senzația unui veritabil recital. Actorul se expune în situația pasionantă a omului religios care îl caută pe Dumnezeu, dublat de filosoful ce rătăcește în căutarea adevărului. Parabola (căci despre o parabolă este vorba și în Biblie) – adică întâmplarea pilduitoare – este simplă și ușor de descifrat: înghițit de o balenă, pescarul Iona continuă să trăiască și să spere că „va răzbi la lumină". El trece dintr-un *chit* mai mic într-unul mai mare, la nesfârșit. Drama omului, în viziunea lui Sorescu, este aceea de a fi captiv în universul infinit. Este pusă în abis suferința omului care nu își poate imagina Infinitul, deși este silit să-l trăiască. Dar, dacă ceva poate fi exprimat foarte clar, regizorul Dumitru Lazăr Fulga va face ca totul să pară extrem de confuz. Nu numai că adaugă fraze alogene în textul lui Sorescu, dar introduce semne scenografice indescifrabile, împrumutate din te miri ce recente lecturi cabalistice. Spirala de pe burdihanul lui Ubu („la grande gigouille", pentru cine cunoaște textele lui Jarry) este dătătoare de sens: câteva cercuri concentrice ținute în mână de Iona se dezvoltă pe verticală și capătă volum devenind spirală, un simbol al infinitului copleșitor, mai convingător decât imaginile orizontale de până acum.

2. **Ziua Herghelegiu.** Secțiunea – concurs a galei arbitrată de Magdalena Baiangiu, Carmen Mihalache, Mircea Daneliuc, Mircea Diaconu, Alexandru Tocilescu a început cu „Ziua Herghelegiu". Teodora Herghelegiu s-a expus în dublă ipostază de regizor și autor, ceea ce ne face să sperăm că la edițiile următoare va aborda și actoria. Ca regizor de *one-man-show* nu poți demonstra mare lucru. Ca autor, ne transmite prin vocea **Danei Voicu** note de lectură sau fragmente dintr-un jurnal de idei puse cap la cap, din care aflăm că este foarte marcată de lecturile din Pata(pievici), mai ales în privința preocupării exagerate pentru specificul poporului român. Pe care îl numește

Stan. Liantul dintre aceste disparate note de jurnal este străvechea temă a călătoriei cu un tramvai (tren, autobuz etc) care, fie nu vine, fie, dacă vine nu opreşte. Dana Voicu monologhează simpatic, dar când începe să-i dea cu identitatea dintre Eros şi Thanatos parcă recită dintr-un curs universitar de Ion Toboşaru. Tot despre „poporul meu" ne-a vorbit cu poticneli şi înduioşări alcoolice actorul **Richard Bovnoczki** îndrumat de Teodora Herghelegiu. El a interpretat un text pe cât de amuzant pe atât de reflexiv scris de autorul rus Venedict Erofeev. Şi aici asistăm la o călătorie cu trenul, doar că reprezentantul „poporului care bea tot timpul" crede că circulă de la Moscova la Petuşki, unde îl aşteaptă necredincioasa lui iubită dar, de fapt a luat trenul invers, luminile gării fiind pe dreapta în loc de stânga. În plus, trenul e pustiu, doar o momâie îmbrăcată în negru plânge la fereastră. Este oare moartea care ne plânge la capătul călătoriei noastre prin lume? Erofeev este un scriitor ironic şi fantast, din şcoala rusă a lui Gogol, care compune un portret al intelectualului rus (estic, mă rog), plin de idei şi de vodcă, plângând printre picături nefericirea universală. Bovnoczki face un tur de forţă interpretând un om lucid care bea tot timpul Are şi o faţă roşcovană de rus, avantaj care îl ajută să iasă mereu din impas pe căi artistice. Pavel Danil Bârsan, îndrumat tot de doamna Herghelegiu, nu are aceleaşi resurse, astfel că a compromis un text care exact asta îşi dorea. Rodrigo García a scris un text despre un argentinian (*Clovnul de la Mc Donald*) supărat pe toată lumea dar mai ales pe sine pentru că, citäm, „trage pârţuri care put" şi pentru că totul se reduce, citäm iarăşi, „la o pulă lângă o pizdă". Evident, nu este chiar aşa. Lumea are probleme mai importante decât sexul, dacă admitem că abia după împerechere încep adevăratele probleme ale omului. Noutatea relativă a acestui nou text scris în stilul fiziologic este că devine un protest olfactiv. Lumea e vinovată pentru că pute „a băşini şi a căcat" citat, evident, dar cel mai tare „put ideile", adaugă filosofic García. Şi anume ideile britanicilor care au atacat Malvinele, dar cu aceeaşi vehemenţă, ideile americanilor care nu au de ce să se mire pentru 11 septembrie. Păcat că Pavel Danil Bârsan nu are anvergura necesară pentru a rosti texte atât de dure. Dar şi pentru García care va trage „pârţuri" în continuare.

3. Noroc cu Florin Piersic. Recitalul fermecător al lui Florin Piersic se numeşte ***Om între oameni*** şi este alcătuit din amintiri, reveniri spontane, anecdote bine plasate, poeme înduioşătoare, toate strecurate cu graţie printre remarci filosofice şi aluzii contemporane. *Spontaneitatea bine organizată* a lui Florin Piersic este o temă de meditaţie pentru colegii de breaslă. Nu şi pentru publicul care îl ascultă, captivat de Actorul care îl subjugă. Florin Piersic deţine secretul celei mai comerciale formule de *one-man-show* pe care o susţine cu o personalitate unică şi irepetabilă, încât secretul lui nu poate fi şi secretul altuia. El ne propune să stăm de vorbă ca între prieteni, dar vorbeşte numai el. Desigur, lumea contemplă în primul rând un sex-simbol românesc longeviv şi abia după aceea coerenţa cu care artistul îşi examinează viaţa prin întâmplări atent selecţionate. Sărută mâinile doamnelor din rândul întâi care vor avea o amintire de neşters, îi salută pe domni, nu ocoleşte detalii din viaţa sa de cuceritor, dar nu mai mult decât se poate suporta. Aflăm că, aşteptând la barieră, mecanicul a oprit trenul să-l salute. Cam aşa se întâmplă de cele mai mult ori: Florin Piersic ne povesteşte cum l-a aşteptat trenul o singură dată, lăsându-ne doar să bănuim de câte sute de ori a aşteptat el trenul...

Ștefan OPREA

Gala STAR, Bacău 2007

Cum afirmam și în cronica unei recente premiere, la Teatrul „Bacovia" bate un vânt nou, care împrospătează atmosfera, marcând o nouă etapă în evoluția trupei artistice, în gândirea actului de creație și în relația cu beneficiarii acestuia. Ultimele premiere vădesc o viziune proaspătă asupra repertoriului, o dorință de a colabora cu regizori novatori și o judicioasă folosire a tineretului în distribuții. (De altfel, acțiunea de întinerire a trupei se află în plină desfășurare). Toate acestea sunt rezultatul evident al schimbărilor „la vârf" care s-au produs, în ultimii ani, la acest teatru: doi directori tineri – Adrian Găzdaru și Gabriel Duțu – și un secretariat literar competent – Victor Scoradeț și Bianca Balaban – deschis spre valorile și modernitatea teatrului românesc și european.

Gala Star se înscrie și ea în acest proces benefic de înnoire și de extindere a relațiilor instituției băcăuane cu mișcarea generală a teatrelor de la noi și de aiurea. Aflată la a două ediție – după cea din 2006 -, ea începe să dea semne de statornicie și de continuitate. Și pentru că am zis *continuitate*, nu ne putem abține să nu amintim faptul că Teatrul „Bacovia" a avut și în trecut (un trecut nu foarte îndepărtat!) o *Gală a recitalurilor dramatice* despre care cei de acum par a nu-și mai aminti. Înțelegem prea bine sensul înnoirii și necesitatea de a ridica într-un plan mai înalt acțiunile prezentului (e legea progresului), dar a da uitării ceea ce au făcut – mai bine sau mai puțin bine – cei dinaintea noastră nu pare tocmai un gest de noblețe. Chiar dacă e treaba celor de-acum (de altfel, oameni cu vederi sănătos-înnoitoare) pe ce temelii își așează ideile de revigorare a activității artistice, noi nu putem face abstracție de ceea ce a fost; de aceea considerăm că actuala gală este continuatoare – în forme noi, evident – a multelor ediții ale *Galei recitalurilor dramatice.* Punând punct acestei discuții, ne întoarcem la *Gala Star 2007*.

Organizatorii își exprimă – în caietul-program – bucuria (pe care o împărtășim) că manifestarea one-man-show de la Bacău este *unică* în România și chiar în zona sud-est europeană și că ea sparge monotonia festivalurilor teatrale de la noi, care seamănă unele cu altele, multe spectacole fiind văzute, cu aceste prilejuri, în diferite orașe (ceea ce îi „sufocă" și îi „stresează" pe cronicarii de teatru!). Este un sâmbure de adevăr în această afirmație, după cum adevărat este și faptul că – și prin această manifestare – orașul de pe Bistrița își afirmă potențialitatea de focar de cultură și de performanță teatrală. Punându-și întrebarea: de ce se desfășoară la Bacău această gală?, organizatorii răspund: „Pentru că Teatrul Bacovia este pe cale să se transforme într-un teatru viu, modern, într-un teatru al zilelor noastre, cu o ofertă teatrală pe măsură. Ofertă din care face parte și *Gala Star*".

În ce a constat *oferta* acestei a doua ediții? e întrebarea care se impune imediat. A constat în trei categorii de recitaluri – unele *în competiție*, altele *in off* și a treia categorie – *recitaluri extraordinare*.

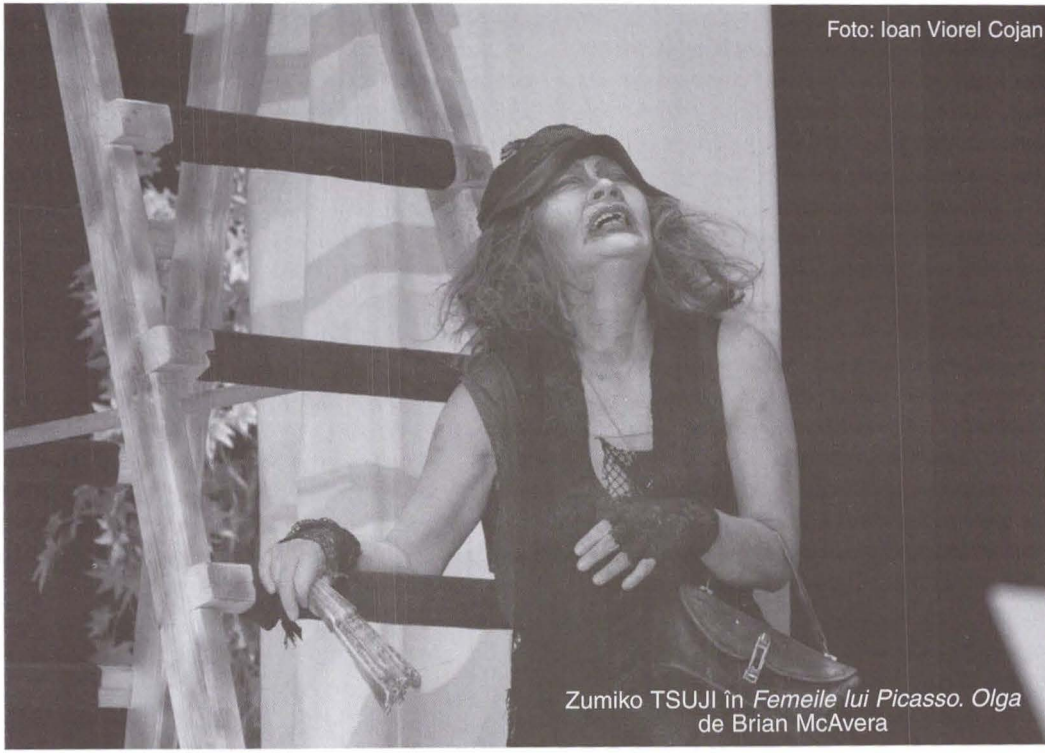
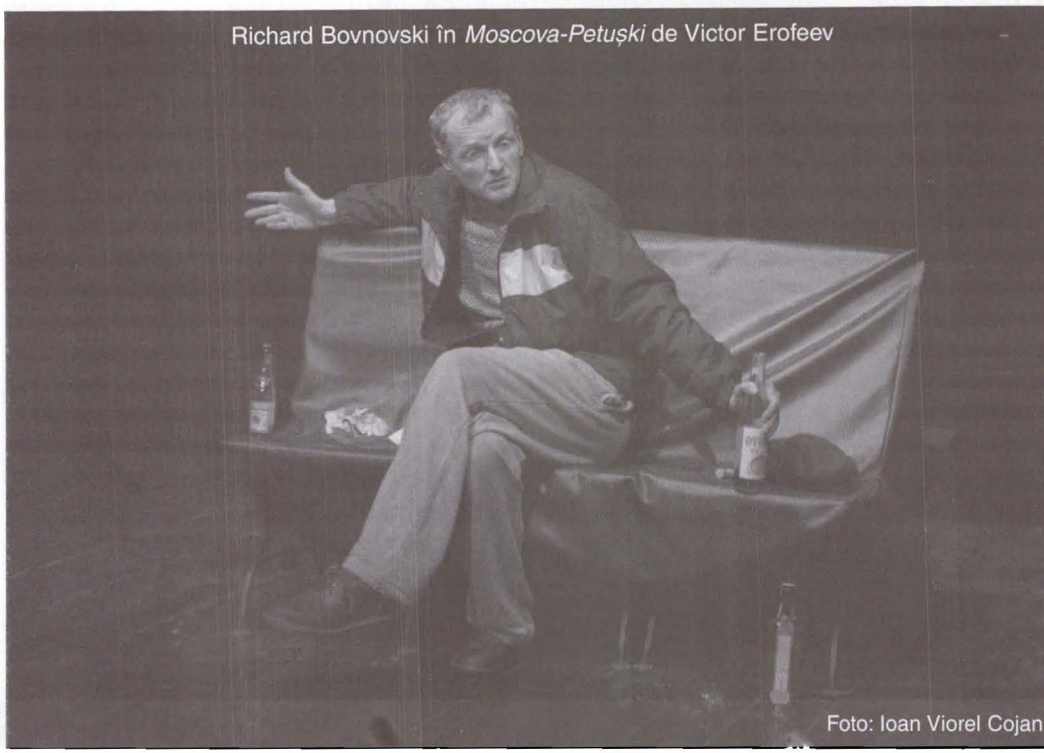


Foto: Ioan Viorel Cojan

Zumiko TSUJI în *Femeile lui Picasso. Olga* de Brian McAvera



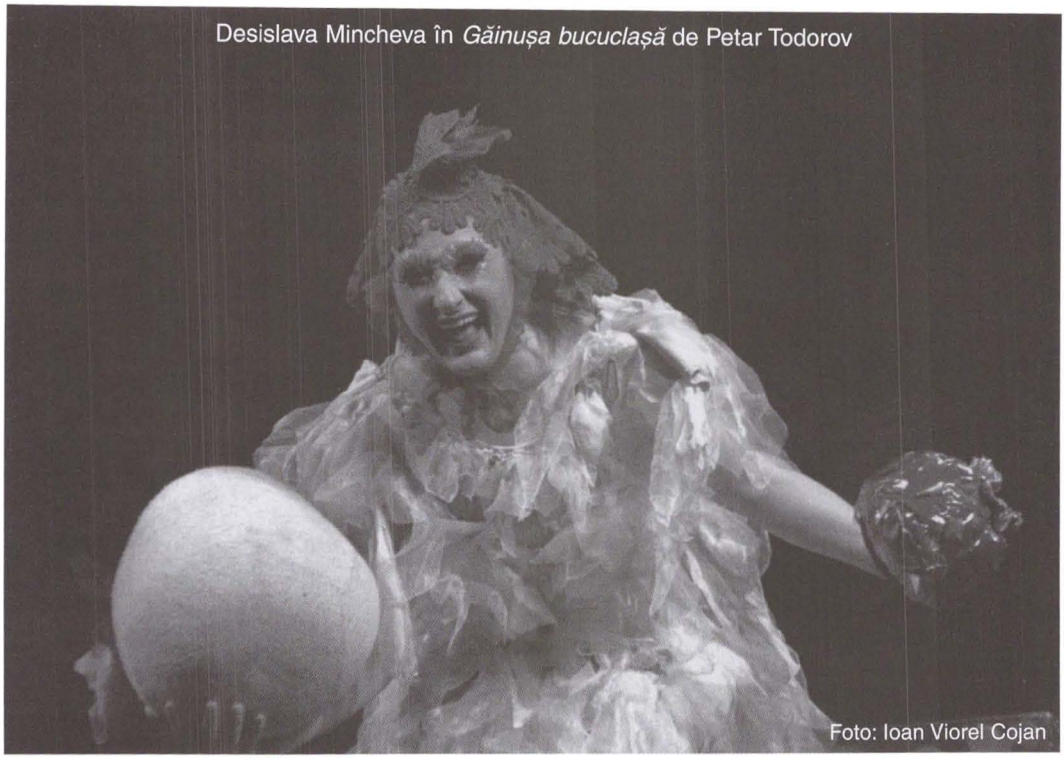
Richard Bovnovski în *Moscova-Petușki* de Victor Erofeev

Foto: Ioan Viorel Cojan

În competiție s-au aflat 14 one-man-show-uri susținute de actori români și străini (și e locul, aici, să menționăm *caracterul internațional* al galei, fapt ce i-a ridicat mult ținuta organizatorică și valoarea propriu-zis teatrală). Nu a existat, pe cât ne-am dat seama, o restricție de vârstă. Cel puțin aceasta nu a fost nicăieri menționată, iar unii concurenți erau „săriți" binișor peste 35 de ani, ba chiar și peste 40! Au fost, totuși, și câțiva tineri și foarte tineri: George Adrian Constantinescu (24 ani), Pavel Danil Bârsan (25), Marius Damian (28), Richard Bovnoczki (33), Desislava Mincheva (35). Asta are însă mai puțină importanță. Important rămâne faptul că fiecare concurent (cu câteva excepții) s-a prezentat cu un show bine articulat și unitar gândit regizoral și interpretativ. Am zis *regizoral* pentru că aproape toate erau semnate de regizori precum: Theo Herghelegiu, Petru Vutcărău, Cristian Juncu, Judith Burnett, Petar Todorov, Dan Puric. Theo Herghelegiu, de pildă, a semnat regia a trei show-uri, prezentate compact, în prima zi: „Ronald, clovnul de la McDonald's", „Vă urcați la prima?" și „Moscova-Petușki", interpretate, în ordine, de Pavel Danil Bârsan, Dana Voicu și Richard Bovnoczki. Deși unitar ca viziune regizorală și marcând un crescendo special gândit, „calupul" a fost inegal mai întâi din cauza textelor și, apoi, ca interpretare. Ni s-a părut foarte slab Pavel Danil Bârsan care, șezând pe un scaun, a spus un text fără semnificații ideatice și plin de vulgarități (a fost singurul show al galei în care și-au făcut loc vulgaritățile de limbaj!). Dinamică și cu o atentă supraveghere a gestului și rostirii – Dana Voicu a ridicat ștacheta la nivelul exigențelor unui asemenea demers, iar Richard Bovnoczki, actor cu reale calități interpretative și cu aleasă capacitate de a-și asuma biografia spirituală a unui personaj, s-a impus în prim-planul galei; el a și obținut, de altfel, premiul pentru *Cel mai bun one-man-show.* Alături de el s-a situat actrița bulgară Desislava Mincheva, câștigătoare a premiului pentru *Cel mai bun one-woman-show* (cu „Găinușa buclucașă"de Petar Todorov). Și dacă i-am amintit deja pe cei doi premianți, s-o aducem în față – cum se cuvine – pe actrița japoneză Yumiko Tsuji, care a cucerit *Marele Premiu* și *Trofeul Galei STAR* (plus stea în asfaltul din fața Teatrului) cu excelentul ei show „Femeile lui Picasso. Olga" de Brian McAvera, în regia lui Petru Vutcărău. Cu o finețe cum numai japonezii știu să confere gestului și mișcării, cu nuanțări subtile ale stărilor, ale sentimentelor de iubire și de ură față de Pablo, reconstituind, în fapt, un fragment biografic din fericita și chinuita ei conviețuire cu marele artist, Olga actriței japoneze nu pare nici o clipă singură în scenă: Picasso e o „prezență" dominatoare, tulburătoare, în dialog neîntrerupt cu femeia lui; forța evocatoare a actriței e impresionantă. Hotărârea juriului (Magdalena Boiangiu, Carmen Mihalache, Alexandru Tocilescu, Mircea Daneliuc și Mircea Diaconu) de a acorda Marele Premiu acestui recital este în întregime justificată.

S-au mai aflat în competiție: Vivienne Vermes (Marea Britanie), Beverly Gooden-Charpentier (Franța), Mihai Bica (*Taina cerșetorului* de Costin Manoliu), Diana Giubernea (*Monoloagele vaginului* de Eve Ensler); Octavian Strunilă (*Ziua clovnului* colaj de texte proprii), Marius Adrian Constantinescu (*Pam-Pam* după texte de Constantin Tănase), Ileana Olteanu (*Arta femeii* în regia lui Dan Puric) și Claudia Negroiu (*Edith*, scenariu de Mălina Andrei).

În secțiunea „Off" au putut fi urmăriți patru actori ai teatrului gazdă: Viorel Baltag (*Iona* de Marin Sorescu), Sebastian Bălan (*O seară cu B.G.* de Theo



Desislava Mincheva în *Găinușa bucuclașă* de Petar Todorov

Foto: Ioan Viorel Cojan

Herghelegiu), Eliza-Noemi Judeu (*Tăcerile*, colaj Nichita Stănescu) și Cristian Todică (*Mașinăria Cehov* de Matei Vișniec). Facem o mențiune specială pentru evoluția matură a lui Viorel Baltag.

Publicul băcăoan s-a arătat foarte interesat mai ales de recitalurile extraordinare susținute de actori de frunte ai scenei românești: Florin Piersic (*Om... între oameni*), Virgil Ogășanu (*Iona*), Maia Morgenstern (recital fără titlu), Marcel Iureș (*Capra sau cine e Sylvia?*), Dorina Lazăr, Coca Bloos, Emilia Dobrin (*Șefele*), Florin Piersic jr., Petre Fumuru (*Zaruri și cărți*), George Mihăiță (*Jos pălăria!*).

Marinela ȚEPUȘ

Când cineva vrea să facă, iar alții se opun (din principiu)

Acest (pseudo)eseu s-a născut în urma unei replici venite din partea unei jurnaliste din Bacău, care mi-a luat un interviu despre Gala STAR, aflată la acea dată în plină desfășurare. Atunci când am remarcat buna organizare a

evenimentului, mi s-a replicat sec: „Bineînțeles, cu cele trei miliarde de care dispun, cred și eu!"... I-am răspuns domnișoarei: „Da, dar mai trebuie să și știi ce să faci cu trei miliarde..." Am rămas cu un gust amar, mai ales că cei doi directori – Adrian Găzdaru și Gabriel Duțu – mi-au povestit despre proasta lor relație cu presa locală, cu unii dintre actori, care nu înțeleg încă de ce să se facă atâta cheltuială pentru un festival, fie el și internațional, sau ce rost are să fie „atât de" internațional. Oare chiar nu se are în vedere faptul că orice manifestare de anvergură, fie ea și culturală (nu neapărat Festivalul Berii, Ziua Recoltei, vreun campionat de fotbal...) atrage după sine o mai bună cunoaștere a locului, a oamenilor, a preocupărilor și mentalităților lor?! Că prin intermediul unui asemenea eveniment teatral pot fi mai bine receptați chiar actorii urbei în care se organizează acesta? Și oare presa locală nu are și misiunea de a pune umărul la realizarea/ promovarea unei asemenea manifestări, ci numai aceea de a demola? Greu de acceptat o astfel de preocupare!

De când au preluat conducerea, cei doi directori încearcă, din răsputeri, să desțelenească teatrul băcăuan. Aduc regizori tineri în vogă (Claudiu Goga, Răzvan Dincă, Theo Herghelegiu, Gelu Badea), realizează un repertoriu îndrăzneț, cu piese jucate în premieră pe țară, organizează un festival, unic în țară, de recitaluri, invită critici din toată țara la premiere...

Am observat, însă, că atunci când un teatru zace amorțit sub vălul anonimatului, nimeni nu-l bagă în seamă. Jurnaliștii îl lasă în pace, iar angajații stau pitiți, rontăindu-și frustrările fără comentarii în afara perimetrului instituției. Abia când lucrurile încep să se miște, se ivesc viteji (dacă un teatru funcționează, înseamnă că e extrem de simplu să-l conduci și că sigur tu ai face-o mai bine decât actuala direcție...) Exemplul băcăuan nu e singurul. „Exact în același timp", se produce o „revoluție" și la Reșița, reproșându-i-se directoarei Mălina Petre că e prea autoritară și uitându-se esențialul: după zece ani de anonimat, cu trudă multă, aceasta e reușit, în alți opt, să readucă teatrul în atenția publicului și a criticii de specialitate (participări la festivaluri prestigioase, turnee în țară și în străinătate, un colocviu de regie...)... Și nici în Capitală nu stăm cu mult mai bine. De spectacole-eveniment nu prea avem parte, dar aud că se fac memorii pe la Primărie, precum că Mircea Diaconu *ar juca tot și ar sta mai mult prin alte țări.* Dacă trei roluri în cei șase ani de când este director (cel din *Operele complete ale lui WLM SXPR* l-a realizat sub direcția lui Vladimir Găitan) sunt multe pentru un actor de talia sa, atunci, cu siguranță, delatorii au dreptate și „inculpatul" trebuie să fie musai schimbat din funcție... Cu atât mai mult cu cât Teatrul „Nottara" nu a avut niciodată o asemenea deschidere, jucând în toată țara și, adevărat, în străinătate (cam o dată pe lună). Și nu doar spectacolele în care e distribuit directorul, ci toate cele care se pretează la deplasări (cheltuieli minime de transport, adică distribuții mici și decoruri sumare).

Întotdeauna am spus că un teatru e ca o țară „în mic". Se adevărește mai mult decât oricând: Circul Politic Național se reflectă și în preajma scenei. Numai că miza, aici, e infinit mai mică. Dacă nu cumva lipsește cu totul. Păcat!

Adina POPESCU

Iași – Festivalul „Hai la teatru!"

Auzim des, atât de des încât aproape s-a banalizat, afirmația că astăzi copiii noștri nu mai au chef, nu mai știu să se joace. Cei mici sau mai mari preferă să rămână în fața calculatoarelor mult, prea mult timp și virtualul le ocupă o bună parte dintre activități. Pentru două zile – 20 și 21 martie a.c. – copiii din județul Iași au fost fericiți și s-au jucat, foarte serios, de-a teatrul. Festivalul-concurs „Hai la teatru !" al trupelor din școlile și liceele județului Iași și-a încheiat prima ediție. Evenimentul a marcat într-un fel propriu *Ziua internațională a teatrului pentru copii și tineret* (20 martie) și *Ziua mondială a animației* (21 martie), festivalul fiind propus de echipa Teatrului „Luceafărul", în colaborare cu Consiliul Județean Iași și cu sprijinul Inspectoratului Școlar Județean Iași. Elevii-artiști au venit în număr foarte mare (36 de trupe, aproximativ 450 de participanți), și-au prezentat producțiile, și-au văzut colegii și au legat amiciții. Dacă adulții știu cum, când și ce să le propună copiilor, aceștia intră în joc și își trăiesc copilăria și altfel decât înconjurați de obiecte și relații virtuale. Au fost două zile pline de... realitate: emoții, zâmbete, indicații regizorale, forfotă și elan artistic, de talent actoricesc și aplauze.

Impresionant, în cel mai înalt grad, a fost entuziasmul copiilor. Fie că erau în clasele primare, gimnaziale sau la liceu, copiii au fost nerăbdători să intre în scenă și mândri de reprezentațiile lor. Prima ediție a Festivalului „Hai la teatru!" a fost un succes din mai multe puncte de vedere. În primul rând, pentru că a adunat pe afiș atât școli din mediul urban, cât și din cel rural, demonstrând că teatrul nu e doar un opțional din curricula școlară, pe care, din păcate, încă prea puține cadre didactice îl aleg, ci și un mijloc real de educație și comunicare, de realizare a unor obiective importante precum dezvoltarea abilităților de relaționare, dezinhibarea, cunoașterea propriului potențial și puterea de integrare într-un grup sau curajul de a intra într-o competiție. Pe de altă parte, prin asemenea activități, copiii sunt pregătiți să fie spectatorii zilei de mâine. Unii dintre elevii prezenți erau pentru prima oară într-o sală de teatru, alții erau pentru prima oară la Iași. Demersul de a reuni trupele de teatru școlar din județ i-a făcut pe unii dintre ei mai fericiți ca niciodată: au venit în oraș, în centru, într-o sală de teatru, evoluând ca actori. Pentru alții, bucuria de a-și vedea colegii din alte școli, de a schimba adrese electronice și de a urmări reprezentațiile celorlalți, a fost pe măsura așteptărilor. Au comunicat, au dezvoltat relații scenice, au simțit emoția întâlnirii imediate, lucruri pe care puțini le experimentăm. Au fost mulți participanți și de la licee cu profil tehnic, ceea ce înseamnă că dascălii privesc teatrul ca pe o modalitate de dezvoltare armonioasă a tinerilor, indiferent de viitoarea profesie.

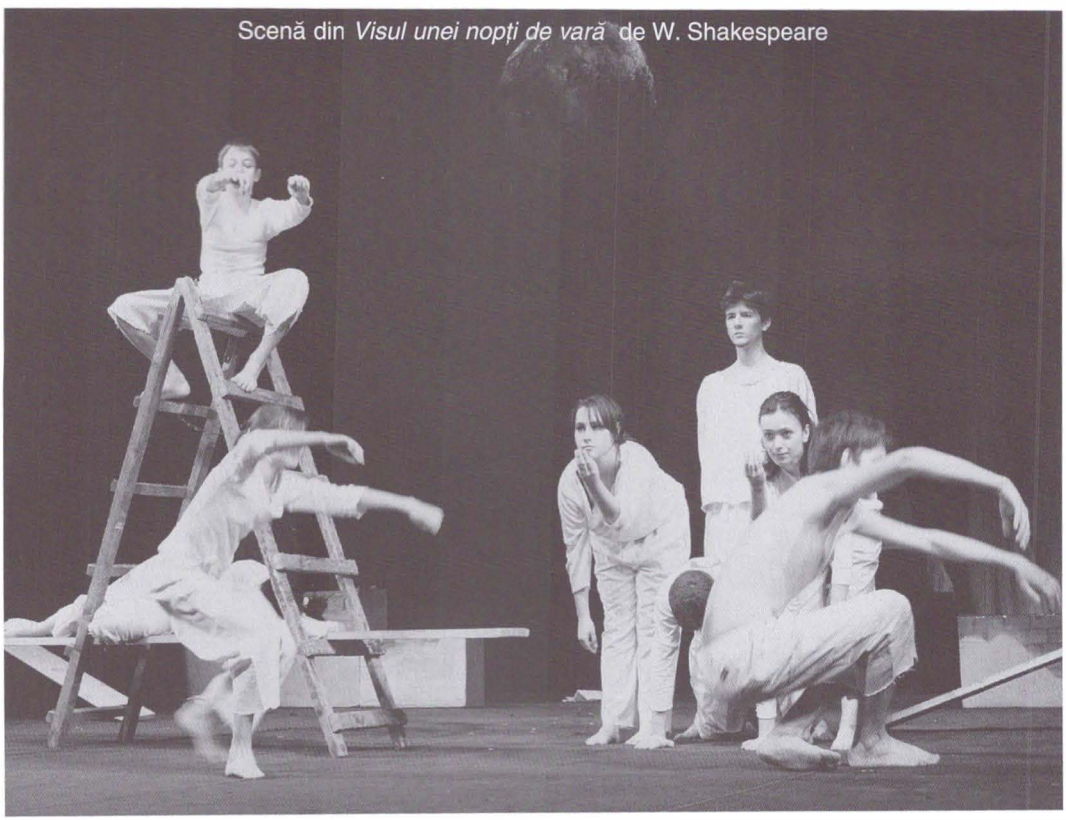
Cele două zile de festival au prilejuit întâlnirea cu dramaturgia de bună calitate, română sau universală – I.L. Caragiale, Ion Creangă, Molière, William Shakespeare sau Matei Vișniec și Tudor Mușatescu –, iar faptul că elevii, la

orice vârstă s-ar afla, fac cunoştinţă cu texte de acest gen, e o garanţie a faptului că vor fi măcar cititori sau spectatori pretenţioşi, dacă nu chiar actori, regizori sau scenografi. Am văzut reprezentaţii în care talentul, munca în echipă, inteligenţa şi spiritul ludic se împleteau atât de coerent şi de armonios, încât viitorul suna chiar bine din acest punct de vedere.

Pentru elevii de gimnaziu sau de liceu, Festivalul a reprezentat mai mult decât o satisfacţie imediată. Pentru examenele care îi aşteaptă, manifestarea a fost benefică : îi ajută să facă alegeri pentru viitoarele profesii, le dă mai multă încredere în propriile forţe şi opţiuni.

După două zile de concurs, juriul Festivalului (Ioan Holban, Oltiţa Cîntec şi Traian Fântânaru) a acordat mai multe premii, iar acelea pentru *Cel mai bun spectacol* au fost cele mai aşteptate: la categoria clasele I–IV, cea mai bună reprezentaţie a fost a trupei „Amici K noi", de la Şcoala Ungheni, cu piesa *Gâlceava fructelor.* La categoria clasele V–VIII, a fost desemnat câştigător grupul „Petruchio", de la Şcoala Buhalniţa, cu *Soacra cu trei nurori* după Ion Creangă, iar la IX–XII, câştigătoare incontestabilă a fost trupa „Mimesis", de la Colegiul National Iaşi, cu *Visul unei nopţi de vară* de William Shakespeare.

„Hai la teatru!½, un festival cu un slogan–îndemn, şi-a propus să-i atragă pe elevi spre arta scenică şi să le arate că îşi pot petrece timpul şi altfel. Obiectivul a fost atins: dascăli, copii, părinţi şi bunici ori simpli spectatori, pe toţi i-am văzut zâmbind şi aplaudând.



Scenă din *Visul unei nopţi de vară* de W. Shakespeare

Alina SCARLAT

Despre problemele spectacolului de teatru cu copii

Festivalul de Teatru cu Copii „Hai la teatru!" nu a reprezentat în niciun fel o noutate față de manifestările anterioare de genul: spectatori, organizatori – oameni ai școlii și ai teatrului – afișând *ante festum* certitudinea participării la o desfășurare formală, străină actului artistic, prezențe scenice fără legătură cu această artă (necunoașterea de către semnatarii acestor „spectacole", a componentelor *sine qua non* ale unei reprezentații teatrale, în general, fără a mai vorbi despre specificul montării unui spectacol cu copii). Texte depășite, prăfuite, abordarea dramaturgiei clasice fără adaptarea componentei ludice din perspectiva copilului, abordarea inadecvată a celorlalte elemente ale transpunerii scenice: costume, decoruri, recuzită, precum și a mijloacelor verbale și nonverbale ale acțiunii scenice.

Și pentru că Festivalul (ca orice festival care se respectă) a beneficiat și de un juriu, despre acesta numai de bine, s-a conformat liniei trasate de organizatori: toată lumea mulțumită, nivelare perfectă, recompensă egală la fiecare.

Lipsa criteriului valoric care a caracterizat întregul Festival mi s-a părut o totală lipsă de onestitate față de copii. Acestora li se creează impresia că teatrul înseamnă ce au văzut.

Cele de mai sus au reprezentat nota generală a spectacolelor din festival. Între toate acestea, însă, trebuie menționate: *Iedul cu trei capre* (Școala de Arte și Meserii, Tătărași), *Gâlceava fructelor* (Școala Ungheni), *Domnul Goe* (Școala „Otilia Cazimir", Iași), *Pupăza din tei* (Liceul Teoretic Răducăneni) a căror prestație scenică „a excelat" prin: joc plat, descriptiv fără orice preocupare față de sensul logic al prezenței copilului pe scenă, redarea înțelesului brut, empiric al textelor jucate. Într-un cuvânt, transformarea în contrariul său a uneia dintre metodele cele mai importante ale demersului educativ.

Și totuși, pentru mine, Festivalul de la Iași a însemnat și o bucurie. Nesperată: întâlnirea cu Teatrul „O mie și una de... Măști" al copiilor din comuna Vlădeni, județul Iași – spectacolul *L'Avare* – adaptare liberă după Moliere. O reprezentație cu copii între 6–12 ani. De la momentul zero până la final, prezența scenică a copiilor de la Vlădeni a însemnat metaforă și joacă-joc. Acest spectacol probează adevărul existenței copilului-actor care a arătat că poate să se miște cu dezinvoltură și adevăr prin lumea dramaturgiei clasice universale. Și au mai probat că travestiurile și compozițiile le sunt la îndemână*. Iată un argument pentru care cred în crearea unei școli de teatru pentru formarea specialiștilor în domeniul spectacolului de teatru cu copii, a unei pedagogii și a unei estetici de specialitate.

Am scris rândurile acestea cu gândul la copiii pe care i-am avut alături și care cred că nu trebuie mințiți și dezamăgiți.

NOTĂ:

* Deși multilaureat al concursurilor naționale – valoare probată și prin evoluția în acest Festival – în presa ieșeană, teatrul „O mie și una de... Măști" nu este menționat nici ca simplă prezență în această competiție ??!!

SIBIU – Capitală Culturală Europeană

Constantin CHIRIAC:

„Am mizat pe spectacole realizate în spirit european"

Maria SÂRBU: *Cea de-a XIV-a ediție a Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu, care se desfășoară între 24 mai și 3 iunie, este una specială, pentru că în 2007 Sibiul are statut de Capitală Culturală Europeană. Festivalul a stat chiar la baza „motivațiilor" în obținerea acestui statut, de aceea ar trebui să fie una dintre cele mai importante manifestări ale Programului cultural Sibiu – 2007, dacă nu chiar cea mai importantă. Care este structura Festivalului în acest an și prin ce se deosebește de edițiile anterioare?*

Constantin CHIRIAC: Ediția din acest an, aflată sub auspiciile acestui program guvernamental, am intitulat-o „NEXT". Este normal ca într-o Capitală Culturală să ne gândim la viitor, să creăm un dialog. De aceea și ediția din 2008 va avea aceeași amplitudine: cu multe și diverse evenimente culturale.

Festivalul din 2007 este structurat în zece secțiuni, fiecare având o importanță deosebită: Spectacole extraordinare; Teatru în cetăți și spații nonconvenționale; Spectacole de stradă; Teatru experimental; Teatru-dans; Spectacole din muzica lumii; Întâlniri ale școlilor și academiilor de teatru; Spectacole-lectură și Teatru radiofonic; Ateliere specializate; Secțiunea „Off".

Este vorba de un festival al artelor spectacolului, iar ediția curentă se deosebește tocmai prin numărul foarte mare de participanți. Și-au anunțat prezența companii din peste 75 de țări. Aș remarca interesul deosebit manifestat de personalități culturale de nivel mondial de a se număra printre invitații speciali ai acestei ediții. Totodată, subliniez amploarea spectacolelor de stradă care vor fi adevărate parade, pentru că vor fi organizate de unele dintre cele mai mari companii ale spectacolului stradal din lume.

M.S.: *Pe ce ați mizat în momentul în care ați făcut selecția spectacolelor?*

C.Ch.: Pe calitatea fiecărei producții, ținând ca spectacolele să fie în spirit european și să aibă o deschidere mare spre cultură. Coordonând din punct de vedere cultural acest festival, am misiunea de a alege valoarea și să o ofer publicului. Am contat și pe faptul că, de data aceasta, susținerea financiară de la autorități este mai mare, astfel ne putem permite să aducem celebrele companii de stradă multinaționale „Cie Carabosse" și „Oposito", care au sediul în Franța, sau unele, cu același profil, din Germania. Vor fi prezente celebre trupe de dans, de teatru-dans din Australia, Olanda, Franța, printre care renumita companie „Marie Chouinard" din Canada. Vom avea șapte companii din Japonia, care practică diverse arte ale spectacolului. Publicul va putea vedea o creație Unchiul Vanea în stil japonez, cu un impact extraordinar. Au acceptat să vină la Festival mai multe teatre naționale – din Bruxelles, Moscova, Zürich, Tel Aviv. Din Spania vine Flamenco.

Foto: Florin Biolan

Constantin CHIRIAC

M.S.: *Care este oferta teatrului românesc în Festival?*

C.Ch.: Teatrul românesc are o pondere foarte mare la ediția 2007 – circa 40%, dacă e să apreciez în procente. Am selectat ceea ce consider că este la înalt nivel calitativ, în raport cu teatrul mondial. Eu călătoresc mult, văd mult, știu vocile din teatrul românesc și, de asemenea, știu ce trebuie să circule. Sunt programate spectacole din București, Cluj, Sfântu Gheorghe și, bineînțeles, Sibiu. Vom avea un spectacol special, în regia lui Andrei Șerban, o coproducție a Teatrului „Radu Stanca" și a Teatrului Național din Cluj aflată în lucru, dar și un spectacol creat special pentru Festival cu cinci actori din tot atâtea țări europene, unul fiind din România. Fiecare interpret va spune în limba sa monologul lui Hamlet, precum și un monolog pe care și-l alege singur. Consultant al acestui spectacol va fi George Banu.

M.S.: *Ce personalități din lumea teatrului mondial au fost invitate la Festival?*

C.Ch.: Pe lângă invitații de marcă pe care îi vom avea din țară, așteptăm în acest an la Sibiu numeroase personalități și nume sonore ale teatrului mondial. În primul rând, vom avea alături de noi pe doi dintre cei mai mari regizori la ora actuală, Andrei Șerban și Andriy Zholdak, prezenți cu produse culturale desfășurate în cadrul Programului „Sibiu – Capitală Culturală Europeană". Îi așteptăm, de asemenea, și pe Jean-Guy Lecat din Franța, Gigi Căciuleanu din Chile, Piotr Adamczyk din Polonia, Alla Demidova și Marina Davîdova din Rusia, Kalina Stefanova din Bulgaria ș.a.

M.S.: *Ce va include Bursa de spectacole la ediția 2007 și câți participanți și-au anunțat prezența?*

C.Ch.: Bursa de spectacole reunește la Sibiu operatori culturali din Europa, Asia, Africa și America de Nord. Aici sunt prezentate, promovate și vândute ultimele titluri realizate în domeniul artelor spectacolului – teatru, dans, muzică. De opt ani, Bursa de spectacole de la Sibiu a devenit un eveniment cu impact internațional. Grație acestei credibilități internaționale, Sibiul a putut deveni o piață în care creatorii și distribuitorii de spectacole pot dezvolta programe de mobilitate a artiștilor după regulile pieței libere. În acest an, la Bursa de spectacole vor fi prezenți foarte mulți participanți, atât din țară cât și din străinătate. O noutate a acestei ediții este faptul că fiecare operator cultural va putea prezenta maximum trei produse.

M.S.: *În ce măsură pot fi programate și activități adiacente programului de spectacole?*

C.Ch.: Avem numeroase evenimente adiacente, aproape la fiecare secțiune a Festivalului, dar și întâlniri ale rețelelor culturale din Europa, lansări de carte, expoziții, simpozioane etc. Vom avea pe zi aproape 40 de evenimente în diverse spații din oraș și din împrejurimi.

M.S.: *Care sunt spațiile de joc și cum vor fi acestea exploatate?*

C.Ch.: Cele 45 de spații de joc vor fi exploatate la maxim. Vor fi puțin schimbate și poate sub alte denumiri decât în anii trecuți, dar în mare parte am mizat pe cele folosite la fiecare ediție de până acum. De exemplu, vom avea trei spații de joc în halele uzinei dezafectate „Simerom". În acest an, va fi spațiu de joc și Podul Minciunilor, s-a extins spațiul underground.

M.S.: *Ce implică logistica Festivalului în acest an?*

C.Ch.: Transport, cazare, masă și toate acestea trebuie bine organizate, pentru a putea face față cerințelor unui festival în cadrul unei Capitale Culturale. Problema spațiilor de cazare pentru participanți și ifvitați este rezolvată.

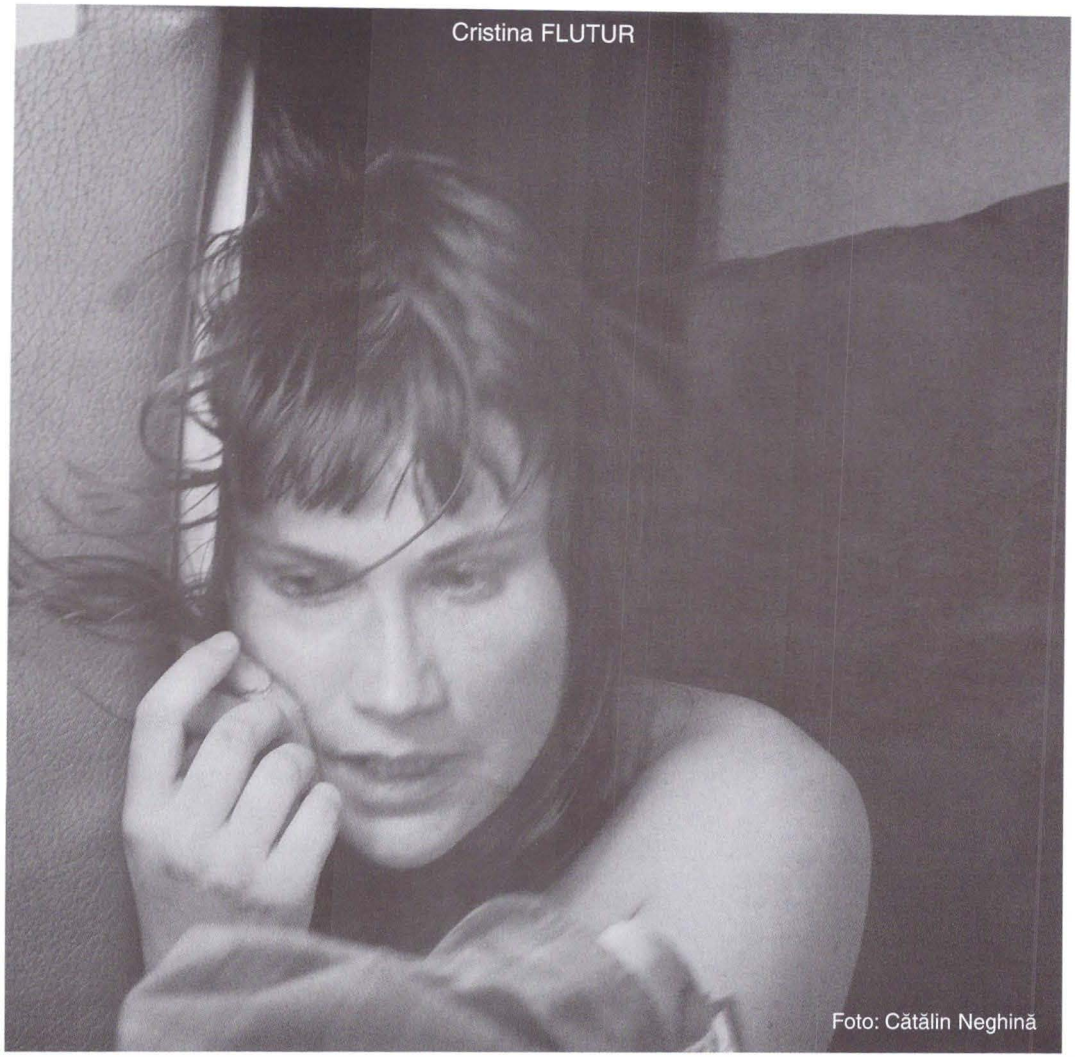
Maria SÂRBU

Mircea MORARIU

Actorii, ca și gladiatorii

Se spune adesea, la modul metaforic, că actorii ar fi gladiatori ai sentimentelor. În chip de gladiatori pur și simplu îi găsim pe câțiva componenți ai trupei Teatrului Național „Radu Stanca" din Sibiu, învingătorii, cei ce au rezistat ritmului infernal de lucru pe care l-a impus regizorul ucrainean Andryi Zholdak în vederea creării spectacolului intitulat ***Viața cu un idiot***, inspirat dintr-un roman, netradus încă la noi, al scriitorului rus Victor Erofeev. Din câte am aflat la conferința de presă ce a precedat premiera, la suprasolicitanta muncă depusă pentru înfăptuirea montării, au pornit la drum toți actorii Secției Române. Preț de două luni, s-a repetat câte zece ore pe zi. În etapele de finisare a spectacolului, în cele zece ore erau repetate cam șapte-opt minute din reprezentația ce durează în jur de trei ore fără douăzeci de minute. S-au produs înlocuiri, abandonuri, s-au făcut sacrificii, s-a pus între paranteze ceea ce înseamnă viață personală ori limite ale ființei umane, totul pentru îndeplinirea vrerii directorului de scenă care, în chip declarat, și-a dorit un spectacol din care e exclus orice compromis, din care e extirpat virusul indiferenței. Poți sau nu să accepți ceea ce vezi (la unele scene cu caracter apăsat fiziologic, mărturisesc că am întors capul, cu atât mai mult cu cât mi s-au părut supradimensionate, dincolo de marginile iertate, eșuând într-un naturalism primar), dar e sigur că ieși de la spectacol marcat, stors, epuizat – simțurile îți sunt adesea agresate, observația e solicitată la maximum – și e la fel de sigur că te simți pe tine însuți asemenea unei prezențe umile a unui viu copleșitor, chiar insuportabil. Spectacolul mizează pe răscolirea haosului din noi, pe punerea sub semnul întrebării a acelei ordini, până la urmă comode, ce facilitează acest haos care ia forma înșelătoare a unei ordini artificiale. Această ordine artificială – ce își află adesea pe scenă, în alte spectacole, transpuneri comode și previzibile – își propune Zholdak să o dinamiteze, conștient fiind că operația îi reușește doar în cazul acelor spectatori și ei gata de sacrificiu, pregătiți de aventură și care acceptă cu adevărat să se însoțească cu un mod de a face teatru crud și zgâlțâitor.

Așa după cum spuneam, scenariul dramatic scris de Andryi Zholdak, tradus și adaptat de Maria Dinescu, are drept punct de plecare un roman încă inexistent pe piața românească, datorat lui Victor Erofeev. Numele scriitorului nu e însă nicidecum necunoscut cititorului român de literatură bună, câteva dintre cărțile sale fiind traduse și tipărite de Editura *Paralela 45.* Fiu al unui diplomat sovietic, odinioară traducător oficial de limba franceză al lui Stalin (o parte din aceste detalii, dar și altele se găsesc în romanul *Stalin cel bun*), Erofeev s-a alăturat la un moment dat disidenței literare, prin dorința de a tipări un almanah deloc agreat de rigorile cenzurii comuniste. Într-o Uniune Sovietică, stat care era „Imperiul Cuvântului și al Imaginii" și în care „necesitatea vitală a Partidului era să dețină monopolul asupra cuvântului ca și asupra vodcăi", cel care la vârsta de 30 de ani, în decembrie 1977, a avut ideea „nesăbuită" de a se sluji de literatură ca de ceea ce el însuși numește „ o armă nucleară", a devenit „un caz". De altminteri, acea „armă nucleară" e încă și azi activă, căci Erofeev continuă să fie un acid critic al realităților rusești de acum. Pentru Erofeev, chiar și astăzi, „Stalin trăiește", în



pofida noroiului cu care a fost împuşcat, iar cadavrul lui a ieşit la suprafaţă asemenea celor al înecaţilor. Drept pentru care „sufletul rusesc e în esenţă stalinist". Stalin e „respectul pentru cruzime şi pentru perfidie" şi „o nouă frică ce ne cuprinde". Consecinţa e că Erofeev nu renunţă la statutul de „armă nucleară" pe care i l-a acordat literaturii.

Povestea din *Viaţa cu un idiot* poate fi decodată, la un prim nivel de semnificaţie, drept una ce reface istoria existenţei unui cuplu căruia îi e dat să trăiască în perioada poststalinistă, oricum comunistă. E vorba despre un El şi o Ea, căsătoriţi, condamnaţi să conviețuiască într-o garsonieră (de fapt, „fericiţi" că nu stau într-o locuinţă *komunalka*). Coexistenţa lor e în totală disjuncţie cu ideea însăşi de sentiment. Aleargă, se chinuie reciproc, se trezesc speriaţi de obsesia că trebuie să ajungă la timp la serviciu ori la câte o şedinţă, convocată de vreun *nacealnik* (şef) nevrozat, abrutizat de „harababura din cap", la rându-i un mic Stalin. Soţia îşi mai îngăduie din când în când să mai citească câte o pagină din

Proust, cel plecat în căutarea timpului pierdut și la care „totul e hazard; chiar și sentimentele". Din viața lor hazardul, sentimentele sunt excluse. Iar cum echipa condusă de soț nu a realizat cifrele de plan, *nacealnik*-ul isterizat ordonă pedeapsa un fel de reeducare prin muncă. Cei doi soți vor trebui să meargă la un azil psihiatric și să își aleagă „un idiot" cu care să conviețuiască timp de un an. Firește că și pentru a duce la îndeplinire această „sarcină de partid", omul sovietic va fi obligat să dea șpagă, șperaclul fiind reprezentat de atotputernica sticlă de vodcă, monopolul partidului. Odată adus în garsoniera cuplului, tânărul Vova va înlătura orice regulă, va dinamita urmele de echilibru fragil, va exclude normalitatea, va inversa raporturile firești, va deveni, pe rând, amantul soției, căreia îi va face un copil, și mai apoi iubitul soțului.

Spectacolul pe care îl înfăptuiește pe scena Teatrului Național „Radu Stanca" Andryi Zholdak nu se cantonează la acest prim nivel de semnificație, considerat prea legat de contingent. Regizorul durează o poveste biblică cu un El și o Ea care, în mica lor garsonieră, au un colț de rai, în care ar fi trebuit să se bucure de rosturile ființei umane, să iubească, să fie fericiți, să aibă copii. Însă Bărbatul și Femeia se sustrag rosturilor lor naturale și trăiesc asemenea a doi câini. Cel ce vine să le răscolească existența e debilul mintal Vova, „trimisul lui Dumnezeu". El, bolnavul, îi va oferi Femeii șansa maternității. Chiar el, nebunul, își va regăsi pentru o clipă sentimentele. El va da valoare pentru o vreme Îngerului ce bântuie prin scenă. Dar Femeia ucide fătul, sacrifică o viață. De abia acum echilibrul naturii va fi cu adevărat modificat. De abia acum vom pătrunde într-o poveste înspăimântătoare despre umanitatea părăsită de sfințenie, de echilibru, de protecție, de ordine, pentru care îngerii nu mai au valoare. Căci lumea aceasta e abandonată de Dumnezeu.

Zholdak ne confruntă cu un spectacol învolburat (în sensul bun al cuvântului), de maximă crispare a rostirii și gesticii, a mimicii și a acțiunii, aflat constant dincolo de limitele paroxismului și de cele ale nevrozei. Împreună cu scenografa Tatyana Dimova, regizorul a creat un spațiu scenic organizat deopotrivă pe orizontală și pe verticală, în ambele situații operând o segmentare în trei. Pe laterale se află două căsuțe (una va fi transformată la un moment dat în night-club). Acolo vom întâlni personajele simbolice: Femeia, Bărbatul, Vova, Îngerul, simbolurile răului. În spațiul intermediar se vor mișca mai cu seamă „observatorii", oamenii dotați cu camere de luat vederi, care vor pătrunde în spațiile închise. Imaginile de acolo vor fi proiectate *live* pe cele trei ecrane, ca la un *Big Brother* mai grotesc decât tot grotescul din lume. E o preferință a regizorului pentru *gros-plan*, pentru șocare și agresare, pentru livrarea în supradoză a coșmarurilor personajelor, pentru insistența pe chipurile lor chinuite, dezumanizate, respingătoare. Oamenii cu camerele de luat vederi vor prelua acțiunile consumate în timpul real al spectacolului de teatru. Doi VJ le vor asocia acestora alte imagini – o parte filmate la Ocna Sibiului, în Grădina Zoologică, în care îi recunoaștem pe actorii interpreți din spectacol. Aceste imagini „în conservă", pentru realizarea cărora s-au consumat aproximativ patru sute de videocasete, sunt mixate cu altele decupate din filme *horror* , precum *King Kong, Natural Kill Born, Kill Bill.* Cocteilul acesta superputernic de imagini îți bombardează retina, ești obligat să alegi, să selectezi, simți cum în tine însuți se instalează starea agresivă, de nevroză și suprasolicitare. Pleonasmul, tautologia sunt voite, căutate, cu efecte aproximate, nu îngăduie distanțarea, te simți tu însuți ca prins într-o cușcă și în van îți cauți scăparea. Și îngerul tău și-a pierdut aripile. Amestecul vizual e dublat de unul

Florin COȘULEȚ
și Cristina FLUTUR

Foto: Călin Neghină

Ema VEȚEAN

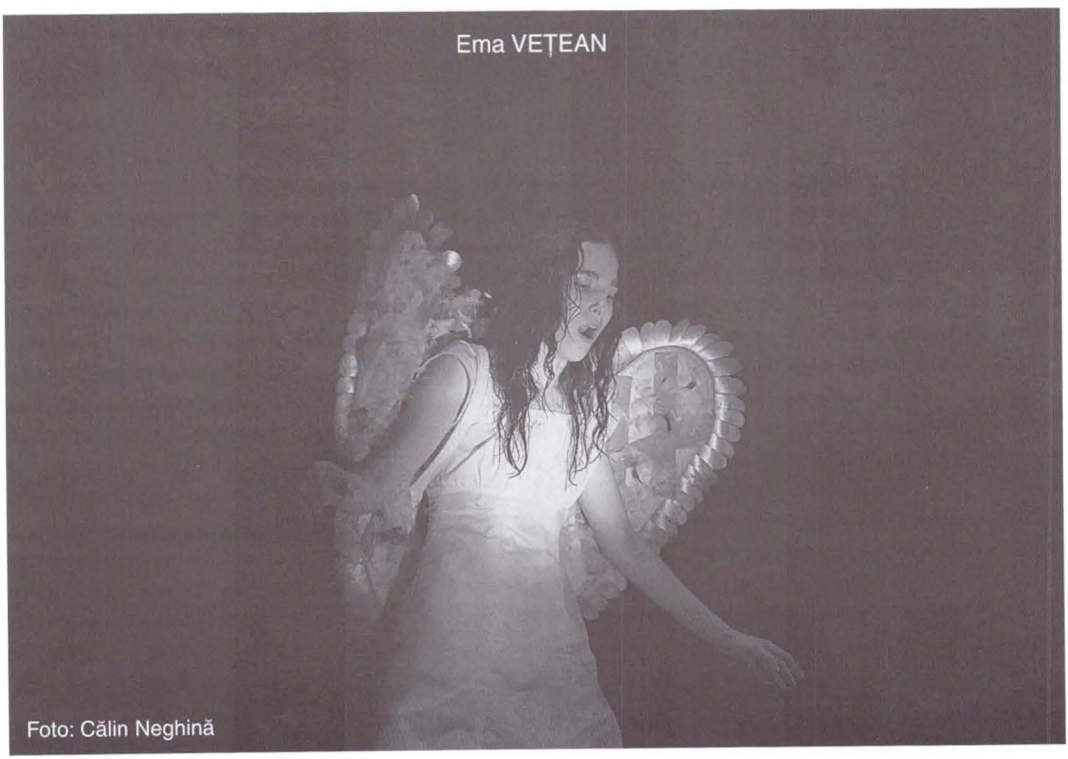


Foto: Călin Neghină

Cristian STANCA și Pali VECSEI
Foto: Călin Neghină

sonor, în intimitatea lui combinându-se celebrul vals al lui Eugen Doga din *O dramă la vânătoare*, muzică românească, piese *Manu Chao*, insistența inserării celebrei arii mozartiene *Fluturaș nu mai aripioare*, cântată voit fals, apăsat-ironic, amenințător. Și Îngerul își vede aripile distruse, semn că e „retras" de Dumnezeu, care acum le refuză Bărbatului și Femeii protecția. Se rup astfel toate zăgazurile, inclusiv cele ale minții.

Întreg spectacolul se desfășoară într-un ritm drăcesc, gâfâit, de goană absurdă, goana nebună a vieții, goana căreia i ne supunem ușor, fără rezistență. Pentru că nu dorește să aducă pe scenă *iluzia terorii*, ci ***teroarea însăși***, Zholdak lasă cale liberă nemăsurii. O nemăsură pe care o simțim noi, spectatorii, dar mai cu seamă actorii Florin Coșuleț, Cătălin Pătru, Cristina Fluture, Mihai Coman, Viorel Rață, Cristian Stanca, Ema Vețean, Pali Vecsei, Bogdan Sărătean, Codruța Vasiu. Ei sunt gladiatorii, cei care știu că jocul la care s-au angajat îi poate costa prețul suprem. În pofida acelei secvențe, poate dorit, dar numai aparent liniștitoare, care pentru câteva momente ne reamintește că, totuși, suntem la teatru. Un teatru al supradilatării faptelor, eforturilor, al extremelor, al insuportabilului din noi și din vecinătatea noastră.

Teatrul Național „Radu Stanca" din Sibiu – Viața cu un idiot**, scenariu dramatic de Andriy Zholdak după romanul lui Viktor Erofeev. Traducerea și adaptarea textului: Maria Dinescu. Regia artistică: Andryi Zholdak. Decoruri și costume:Tatyana Dimova și Andryi Zholdak. Cu: Florin Coșuleț, Cătălin Pătru, Cristina Fluture, Mihai Coman, Viorel Rață, Cristian Stanca, Ema Vețean, Pali Vecsei, Bogdan Sărătean, Codruța Vasiu. Data premierei: 24 martie 2007.**

ŞI CARAGIALE

Mircea GHIŢULESCU

Integrală

Ideea cu „Integrala Caragiale", la Râmnicu Vâlcea, plutea mai demult în aerul de munte al oraşului dintre Piteşti şi Sibiu. Să ne aducem aminte că prefectul Tipătescu, din comedia electorală, *O scrisoare pierdută,* îi oferea lui Caţavencu, între altele, „moşia Zăvoiul de la marginea oraşului" în schimbul biletului de amor de la Zoe. În legătură cu aceste împrejurări ne lămureşte dramaturgul Doru Moţoc într-o erudită incursiune istorico-literară din caietul-program. Chiar fără aceste detalii literare, integrala proiectată şi realizată de Doina Migleczi este unică în contorsionata viaţă teatrală contemporană. Oricum, nu ne-a fost dat să vedem „integrala Caragiale" la Teatrul cel Mare din Bucureşti, deşi încercase cândva Dinu Săraru, ci la „teatrul de buzunar" **Ariel,** din Parcul Zăvoi din Râmnicu Vâlcea, dotat cu cinsprezece actori, o sală cu cincizeci de locuri şi o scenă minusculă în care n-ai fi zis că poate să încapă altceva decât *Conul Leonida faţă cu reacţiunea.* Este un miracol cum se face că întreaga suprafaţă a clădirii (ce nu depăşeşte două sute de metri pătraţi), inclusiv holurile, birourile şi ferestrele exterioare se transformă în spaţii teatrale. De asemenea, îmi dau seama că nu este uşor să convingi pe cineva că Doina Migleczi ştie să îl pună în scenă pe Caragiale – cu atâtea aluzii şi apartéuri, cu atâtea fente şi inovaţii minuscule dar decisive, îndrăznind, astfel, să intre în competiţie cu marii beneficiari ai lui Caragiale – de la Sică Alexandrescu, la Alexandru Tocilescu – dar acesta este adevărul.

Ca aperitiv, Teatrul „Ariel" a oferit în aer liber un *Caragiale non-stop,* colaj din proză şi teatru, ceva în genul scenariului scris de Liviu Dorneanu şi pus în scenă de Gelu Colceag, cu care Teatrul Naţional inaugura, în 2002, „Anul Caragiale". Am constatat la rece (un sfârşit de martie friguros) că Doina Migleczi (actriţă, regizoare, fondatoarea şi directoarea teatrului) „l-a simţit" pe Caragiale în ceea ce este esenţial: delirul presei. Într-adevăr, dacă ni se pare că lumea lui Caragiale nu diferă de cea de azi este pentru că aparţine consumatorilor de ziare. Caragiale trăieşte din plin, prin tot ceea ce scrie, evoluţia civilizaţiei presei româneşti în plină expansiune şi, într-un fel, este chiar rezultatul acestui proces din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. El ştie să ofere, în comediile sale, „ceea ce se cere": politică şi sex, două teme ce fac şi astăzi deliciul cititorului de gazete. Înlocuind numele personajelor din *Scrisoarea pierdută,* să spunem, cu ale unor oameni politici la ordinea zilei şi transcriind scenele comediei în stilul jurnalistic, putem obţine sumarul unui ziar de scandal de oricând şi de oriunde. Este, observă Doina Migleczi, o lume ce riscă să piară asfixiată sub tone de ziare, ca în scena cea mai semnificativă din *Caragiale non-stop,* unde o remorcă plină cu gazete este deversată asupra acestor oameni „înlocuiţi" de presă şi nu de mobile, ca în *Noul locatar* de Ionesco. Ele continuă să respire şi să facă dragoste în interiorul acelui muşuroi alcătuit din şomoioage de ziare. Tema este urmărită constant, în toate

Roger CODOI și Alin PĂIUȘ în *D'ale carnavalului* de I.L. Caragiale

cele patru versiuni ale comediilor lui Caragiale (mai puțin *D-ale carnavalului*, care a fost încredințată unui regizor tânăr, Aurel Palade), cu deosebire în *Conul Leonida față cu reacțiunea* (premieră), unde personajul titular, ca toți consumatorii de ziare transformați în „analiști politici", nu mai gândește singur. El și-a încredințat gândirea ziarului. Este, după o expresie a lui Alfred Jarry, din *Ubu Roi*, „descreierisit". Creierul său a devenit o bandă magnetică distorsionată ce înregistrează frânturi din presă. Sacralitatea gazetei, a cuvântului tipărit, a ajuns la paroxism, de aceea este cel mai „alienat" dintre personajele lui Caragiale. În interpretarea lui Dan Constantin (un actor de mare pondere, capabil să joace, în două zile, fără pauze și fără erori pe Leonida, Trahanache și Pampon), personajul este pus în surdină în avantajul Efimiței care trăiește pe viu *teoria fandacsiei* expusă de Leonida: „Omul, bunăoară, de par examplu, dintr-un nu știu ce ori ceva, cum e nevricos, din curiozitate, intră la o idee; a intrat la o idee? fandacsia e gata; ei, și după aia, din fandacsie cade în ipohondrie. Pe urmă, firește, și *nimica mișcă*". Celebra replică poate servi drept motto la întreaga operă a lui Caragiale pentru că acel *nimica mișcă* devine o lege estetică atât pentru proza halucinantă din *Hanul lui Mânjoală* sau *O făclie de Paște*, cât și pentru mecanismele comice din piesele de teatru. Realizatoarea spectacolului a mutat accentul de pe zgomotele exterioare, care îi dădeau palpitații Efimiței, în anterioarele versiuni scenice ale piesei, pe reacția ei inconștientă la „teoria" lui Leonida. Zgomotele externe abia se aud, dar reacțiile Efimiței sunt cu atât mai disproporționate. În Efimița, Camelia Constantin compune o „țață" robustă care nu se mai extaziază la raționamentele bărbatului ei dar se scufundă în *fandacsie,* în spaima de revoluție. Atmosfera este grea, concretă. În mica sală de la „Ariel" totul devine extrem de senzual, inclusiv olfactiv. Miroase a murături și a sarmale, a margine de București, deși spectacolul nu este neapărat realist. Dar Doina Migleczi știe că doar pe un fundal realist poți monta o metaforă reușită. Iar această „metaforă reușită" este scena în care Efimița incendiază gazeta, cu urmarea că Leonida va încerca să citească din fragmentele carbonizate dacă s-a anunțat o revoluție la știrile de ultimă oră.

Prudentă din inteligență, regizoarea nu oferă versiuni răsturnate (ca Tocilescu în *Scrisoarea pierdută* cu vampiri, de la Teatrul Național din București) dar, de fiecare dată, instinctul novator (un avantaj cultural ce rezultă din suprafața comparatistă pe care te miști) îi dictează soluțiile. Ce să mai spui nou într-un spectacol cu *Scrisoarea pierdută?* Că Zoe Trahanache este bărbat (pornind de la replica „Zoe fii bărbată"), toate celelalte personaje devenind femei, ca în spectacolul lui Tompa Gábor, de la Teatrul Maghiar din Cluj? E cam puțin. Mai bine o versiune onestă, prin fidelitatea față de text, în care intervențiile novatoare nu întârzie să apară, în locul acestui tip de răsturnări incalificabile. Spectacolul se bazează pe un detaliu fundamental al textului: într-adevăr, „Trahanache e tare de tot", cum spune Brânzovenescu. Dacă în comedie, fie clasică, fie modernă, psihologia pesonajelor este schematică, subordonată unui caracter comic fix, secretul *Scrisorii pierdute* este jocul psihologic și trăirea psihologică intensă. După Doina Migleczi, psihanalistul *Scrisorii pierdute* este Zaharia Trahanache. Pe bună dreptate, pentru că întreaga comedie este construită pe un fenomen de psihoză provocată de renumita scrisoare. Starea de anxietate este atât de puternică încât simpla rostire a cuvântului „scrisoare" este urmată de tresăriri de panică, niciodată ratate de Dan Constantin (*Trahanache*) și de Liviu Cheloiu (*Tipătescu*), în scena cu pricina. Revelația spectacolului nu este, însă, regizoarea Doina Miglezi cu prudența ei lucidă, ci Ariana Șerban, în *Zoe Trahanache*, care face un spectacol

Camelia CONSTANTIN şi Dan CONSTANTIN în *Conul Leonida faţă cu reacţiunea* de I.L. Caragiale

Gabriel POPESCU, Dan CONSTANTIN şi Liviu CHELOIU în *D'ale carnavalului* de I.L. Caragiale

autonom din toate aparițiile sale. Costumele Zoei (creații personale ale actriței, din câte am aflat), vorbesc despre o lume românească rafinată, demult pierdută. Regretăm că nu funcționează la același nivel *Pristanda* (Alin Holca), tandemul *Farfuridi–Brânzovenescu* (Ionuț Mocanu și Cornel Șerban), poate pentru că regizoarea a fost silită să renunțe la comicul disproporțiilor (formula Stan și Bran), din versiuni scenice anterioare (Mircea Albulescu și Dan Puric, de exemplu, la Teatrul Național din București). Mult mai greu atârnă, însă, apariția nelucrată a lui Alin Paius în Agamiță Dandanache. Nu știm care este motivul: fie că regizoarea nu i-a explicat sensul acestui preparat de laborator desprins din realitate care este Dandanache, fie că actorul nu are decât atribute carnale, realiste. Alin Paius (sau Păiuș? – lipsesc diacriticele din caietele-program), susținut de o grațioasă galerie de liceene care râdeau anapoda la grimasele sale, nu a fost, totuși, atât de dezamăgitor în Iordache (*D-ale carnavalului). Scrisoarea pierdută* se încheie cu un semn de întrebare. Bunul-simț se revoltă la grădina cu frunze de plastic unde se desfășoară banchetul electoral final. Dar, iarăși, nu se poate contesta că regizoarea are o anume vocație a recuzitei. Cele două colivii cu canari care ciripesc la apariția Cetățeanului turmentat nu sunt doar nostime, ci semnificative. Roger Codoi (*Cetățeanul turmentat*) probabil un om mai talentat decât vrea să pară prin expunerea unei grimase unice. Îl amenință un manierism precoce. Îl vom revedea, cu aceleași riscuri, și în *Noaptea furtunoasă*, cea mai revoluționară dintre versiunile scenice după Caragiale, gândite de Doina Migleczi. Nae Ipingescu devine două personaje: *Nae* (Roger Codoi) și umbra lui, care este *Ipingescu* (Alin Holca). Nu pare întru totul explicabilă această redistribuire a replicilor la doi actori, dar soluția activează anumite scene. Nici Veta nu rămâne în versiunea tradițională. Nu știi dacă *Veta* (Julliet Attoh) îl iubește cu ură pe Chiriac sau îl urăște pur și simplu. Mai are (Doina Migleczi) și anumită îndemânare în construirea unor momente de apogeu în evoluția situațiilor comice. Aici apogeul comic este scena jurămintelor, când Chiriac amenință cu sinuciderea. Nu se mai străpunge cu baioneta, ci se spânzură de grindă, iar Veta mai mult îl ajută decât îl salvează. Cu totul satisfăcătoare, la nivelul umorului, ni s-a părut versiunea lui Aurel Palade cu *D-ale carnavalului,* unde Mihaela Mihai, în *Mița Baston*, culege toate aplauzele.

Într-o selecționată națională, ca la fotbal, pentru o **Integrală Caragiale:** Ariana Șerban (*Zoe Trahanache*, poate și *Zița*), Mihaela Mihai (*Mița Baston*), Dan Constantin (*Leonida*, *Trahanache*, mai puțin *Pampon*, jucat la oboseală în ultima zi a microstagiunii organizate de Teatrul Ariel și dedicate Zilei Mondiale a Teatrului), Gabriel Popescu *(Cațavencu*, din *Scrisoarea pierdută* – și nu *Chiriac*, din *Noaptea furtunoasă*) nu ar avea cum să lipsească.

Ion CAZABAN

Dintr-un jurnal de teatru vâlcean

La Râmnicu Vâlcea am vizitat, prima oară, Teatrul „Ariel", plasat printre arbori bătrâni și statui roase de vreme, în parcul donat orașului de prințul Barbu Știrbey, cândva, prin secolul XIX. Un teatru care atrage privirea, fără să dispună de o

Cătălina SIMA și Mihaela MIHAI în *D'ale carnavalului* de I.L. Caragiale

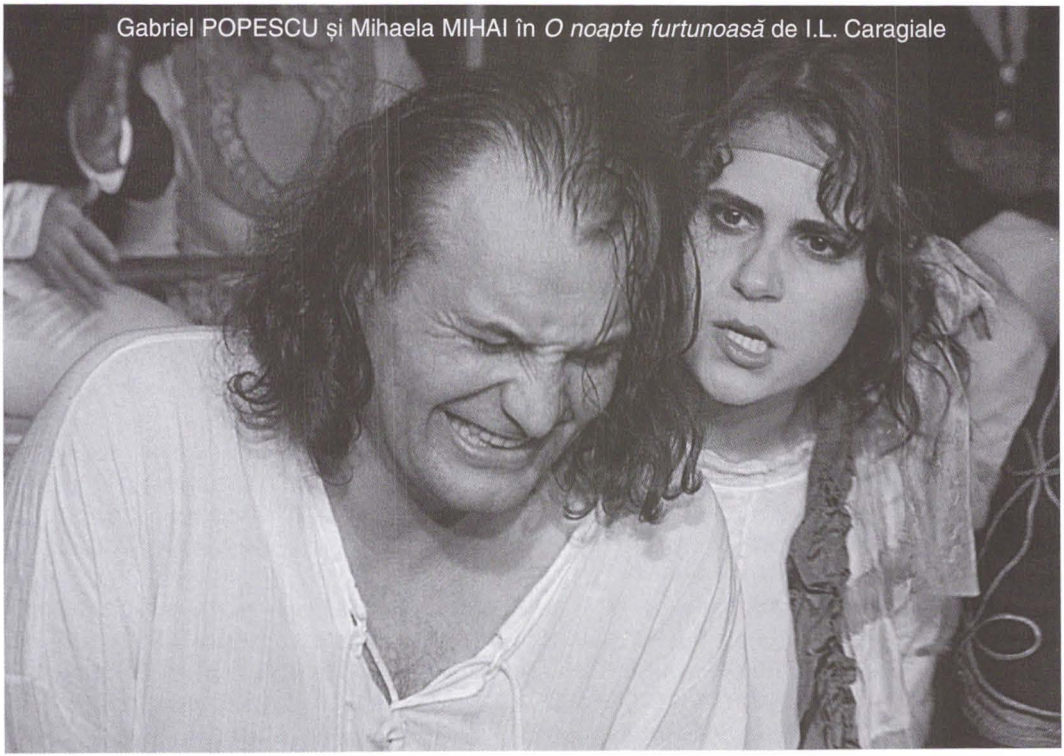
Scenă din *O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale

arhitectură deosebită (din contra), lăsându-se descoperit în mijlocul unui vast parc, este rareori întâlnit. Clădirea, o casă mai răsărită, se memorează prin sobrietatea liniei exterioare, dar şi prin momentul iniţial de confuzie, intrarea publicului nefiind, pentru noii veniţi, cea care părea să fie. Cunoscut pe dinăuntru, teatrul e un foarte strâns conglomerat de spaţii destinate, acum, vrând-nevrând, unei săli ce dispune în pantă 42 de locuri, unei scene de aproximativ 30 m², birourilor administrative şi degajamentelor pentru păstrarea câtorva elemente scenografice. Despre aspectul acestui „teatru de buzunar", s-ar putea vorbi foarte doct şi foarte poetic, pentru că, realmente, are o atmosferă specială. E un teatru mai mult decât intim, al cărui plan polarizează cele două intrări, pentru public şi pentru actori, pe o singură axă întretăind minuscula scenă. Este o ipostază neaoşă de teatru sărac, având pitorescul ei şi stârnind imaginaţia soluţiilor regizorale. Firește, prelungirea acestei stări de precaritate ar fi, însă, tot mai jenantă pentru activitatea celor ce lucrează acolo, le-ar impune limite nedorite. De aceea, probabil, din nevoia de alte spaţii, cât mai generoase, regizorii şi actorii de la „Ariel" ies sub cerul liber, se manifestă, la fel de agil şi expresiv, pe aleile parcului sau, mai departe, pe străzi. Între relaţia intimă cu publicul şi cea desfăşurată la maxim, se află, de fapt, o întreagă istorie a teatrului contemporan.

• Primul nostru contact a fost la lumina soarelui, în faţa teatrului, întreaga trupă prezentând o foarte potrivită şi actuală prefaţă la ceea ce a urmat: ***„Integrala" comediilor lui Caragiale*** (din care a lipsit numai *O soacră*). O prefaţă concepută ca un colaj de tipuri desprinse din piese şi proze, figuri recognoscibile la trecut şi la prezent, cu replicile, cu formulele lor verbale, auzite de atâtea ori. Era, acolo, o agitaţie de fantoşe sociale, de „păpuşi lumeşti", Mitici, Miţe, Bibici, funcţionari, catindaţi, amici şi inamici politici, prinşi în dispute la ordinea zilei. Se contrazic, se iau peste picior, se ameninţă, reacţionează reflex, cu haz, stârniţi mai ales de cele citite în gazete. Gazeta poate fi *Vocea patriotului...*, *Războiul* sau alta, de altădată sau de azi. Un tractor apare pe alee, transportând în remorcă şi răsturnând un munte de ziare uzate de lectură, flendurite, care „şi-au mâncat mălaiul". Sub maculatura revărsată, ceva se mişcă intens: o Ziţă şi un Rică Venturiano într-un bănuit act erotic. E amuzant, totuşi, sub mormanul de hârtie şi litere inerte, de vorbărie tipărită şi provocări sterile, în care se consumă societatea, iată ceva pulsează viu, firesc.

Prefaţa „integralei" ni l-a arătat, încă odată, pe Caragiale cu privirea spre noi, deopotrivă sarcastic şi vesel, acid şi bonom.

• ***Scrisoarea pierdută*** este montată după posibilităţi, într-un decor rezumat la câteva mobile care marchează locurile indicate de Caragiale. Regăsim o tradiţie mai îndepărtată, respectând voinţa dramaturgului – sau alta în formare, cu ecouri scenice dintr-un trecut mai apropiat. Totul, în general, bine jucat psihologic, dând sens unei priviri, unui gest, unei acţiuni. Reţin, îndeosebi, calitatea interpretării unor roluri: Trahanache, Zoe, Tipătescu, Caţavencu (sunt curios ce se va scrie în cronici!). De astă dată, Zoe este un veritabil magnet care atrage, senzual, pe toţi bărbaţii: de la „prietenul" Tipătescu la venalul Caţavencu (acesta o sărută şi e pălmuit cum se cuvine) sau la Dandanache (mereu iscodind-o şmecher, deşi e ambiguu, cum apărea odinioară în spectacolul lui Ciulei). Până şi Pristanda profită de un moment de derută feminină pentru a-i săruta mâna, cu o expresie de imensă fericire. Pe scenă, Valetul este evident spionul lui Trahanache care, în acest caz, nu poate fi neştiutor, oricât ar juca încrederea oarbă („spionita" a mai fost remarcată într-un spectacol braşovean, regizat de Mircea Marin). Adunarea



Gabriel POPESCU și Mihaela MIHAI în *O noapte furtunoasă* de I.L. Caragiale

Ariana Alexandra CONSTANTIN și Mădălina FLOROAICA în *O noapte furtunoasă* de I.L. Caragiale

electorală se ține, condiționată de spațiu, într-un cerc restrâns (mai restrâns decât l-a închipuit, cu ani în urmă, Anca Ovanez la Iași). Dincolo de trimiterile în memorie, spectacolul de la „Ariel" are imaginea sa distinctă. Cu poante reușite, a fost caracterizat grupul lui Cațavencu. Ciudat, însă, Farfuridi nu-l are alături decât pe Brânzovenescu, deși reprezintă partidul la putere. În intimitatea impusă spațial, publicul observă stridențele interpretării lui Dandanache și a Cetățeanului turmentat. Și e prea mult ca Trahanache, neobișnuit de nervos, să-și înfunde țigara în gura lui Dandanache!

• Din cele aflate, ***Conul Leonida*** a fost jucat doar după cinci zile de repetiție. Se simte tocmai la rolul titular, încă neșlefuit, monoton redat. Interesantă Efimița: sastisită, mai puțin convinsă și cucerită de cuvintele lui Leonida, dovedind destule motive de iritare (evocarea primei neveste, căldura camerei, pornirile trupești). Ca și în *Scrisoarea pierdută*, dar mai economic, interjecțiile naturale urmăresc efectul comic.

Din naturalismul scenografiei paupere, nu lipsește oala de noapte. Călcatul rufelor evocă, și el, același naturalism, aici plasat într-un spațiu amintind scenele minuscule din vremea dramaturgului. Este un naturalism împănat cu gaguri caragialiene, scoase din înțelegeri greșite, dintr-un semidoctism menținut de presa de senzație.

• În ***Noaptea furtunoasă***, ceea ce obține interpretul lui Jupân Dumitrache este, mai cu seamă, seriozitatea celui care ține la „onoarea de familist" (cerută de Slavici în cronica premierei absolute). Celebra, mult așteptata lectură a gazetei îl găsește pe jupân în latrina de scânduri din fundul scenei, de unde va da replici amestecate cu icnete naturaliste Tot în latrină, se ascunde și Spiridon, comunicând pe furiș cu Zița prin fanta de aerisire în formă de inimioară (ca și biletul de amor trimis de Rică!).

O noutate este dedublarea lui Ipingescu, făcându-i pe interpreți să-și împartă replicile personajului – unul conturându-l cam netot și indolent, celălalt înfățișându-i gravitatea stupidă (alt rol caragialian a fost multiplicat recent: cetățeanul turmentat, la Teatrul Maghiar din Cluj).

Spectacolul culminează comic în scena Veta–Chiriac. Schimbând baioneta sinuciderii anunțate cu spânzurătoarea, șantajul sentimental plănuit de Chiriac e cât pe-aci să se realizeze cu ajutorul Vetei care trage involuntar, dar vârtos; de funie.

Un cântec îi unește, la sfârșit, pe toți, (cum procedase și Lucian Pintilie în *D-ale carnavalului*). Acum, Spiridon trece printre ei fumând, suflând obraznic fumul de țigară spre Veta și Jupân Dumitrache...

• În ***D-ale carnavalului*** de la „Ariel" merită consemnate câteva interpretări remarcabile: Mița, Pampon, Catindatul, Girimea, Crăcănel (acesta nu mai e o caricatură, ci mai curând o „rublă ștearsă", dar cu pretenții capilare excentrice). La balul de carnaval, expresie energică a dorinței tuturor de a petrece, de a ieși din cenușiul vieții zilnice, vacarmul vesel bruiază oarecum unele replici, dar motivat naturalist, ca în realitate.

• Se poate susține că raportarea la tradiția spectacolelor caragialiene nu înseamnă, aici, paseism și obedientă, ci aduce cu cercetarea necesară, nu lipsită de contribuții și intervenții semnificative prin înfățișarea unui personaj, detaliile de joc, alte rezolvări scenice. Vârsta majorității actorilor obligă să observăm un spirit tineresc nu atât dornic de emancipare, cât preocupat de consecvențele formative ale studiului.

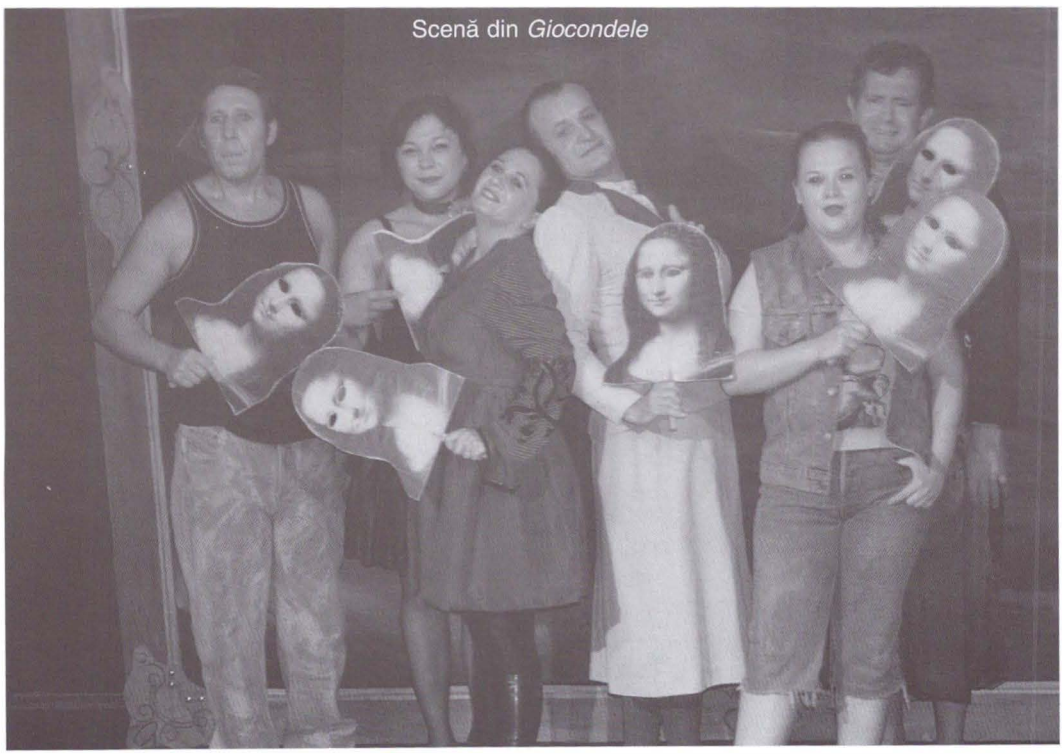
Liviu CHELOIU și Dan CONSTANTIN în *O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale

Ariana Alexandra CONSTANTIN și Liviu CHELOIU în *O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale

• O raportare la trecut ar fi și ***Giocondele*** – spectacol cu măști, mizând pe umor și interludii vocale. E o raportare sprintenă și antrenantă de la Leonardo la Picasso, de la cubism și dadaism la PopArt, privind cu simpatie avangarda istorică din secolul abia încheiat. Există și o mică parabolă pe care o descifrez din program: „O familie de gioconde, obosită de surâsuri forțate și de statutul de capodoperă, evadează din muzeu și se confruntă cu realitatea unei lumi în perpetuă schimbare".

• O parabolă ce se poate imagina și cu cei de la „Ariel" (desigur, orice comparație șchioapătă!), confruntați cu o realitate nu prea favorabilă, care se schimbă prea încet. Doru Moțoc, în ***Textul, înainte de toate***, dă prilejul ca lumea teatrului să fie demitizată pe scenă. Deci să apară altfel decât în publicitatea amăgitoare sau în teoriile desprinse de realitatea relațiilor dintre cei ce pregătesc un spectacol. Văzută sarcastic, este realitatea producției de ficțiuni, care scapă esteticii. Nu e prima dată: în dramaturgia noastră, au mai arătat-o Costache Caragiale și Ion Luca Caragiale, Victor Ion Popa, Ion Sava, Mircea Ștefănescu. Până să aplaudăm un spectacol, au existat multe zile de concentrare și efort, dar și multe orgolii, mofturi, hachițe, toane actoricești și, nu odată, un regizor irascibil, infatuat, căzând ușor în ridicol. Și aici, există o parabolă cu tâlc, cuprinsă între emoția foarte umană a dansului încercat cu stângăcie de amator, la început, și dansul final, irezistibil executat cu perfecțiunea artistului versat. Mai este și un comentariu, citând din piesele nemuritorului Will, spus de un duh care le vede pe toate și ne zâmbește înțelegător.

• În trei zile (30 aprilie–1 mai), s-au adunat șapte spectacole, inspirat așezate între prefața caragialiană, expunând grotescul unui teatru al vieții și postfața ce glosa shakespearian viața miraculoasă a teatrului dintotdeauna.



Scenă din *Giocondele*

ESEURI

Doina MODOLA

Demonul parodiei

Apartenența lui Lucian Blaga la avangardismul teatral românesc e demonstrată în întregime de piesa ***Fapta***.

Prima dintre cele trei piese scrise de **Blaga** în 1924–1925, la scurt timp după eșecul la examenul de docență pentru intrarea în catedra de estetică literară a Universității clujene, *Fapta,* subintitulată „joc dramatic", era îndrăzneață deopotrivă ca subiect, ca problematică și ca tratare. Ca și când rezistența și adversitățile întâmpinate pentru opțiunile sale moderniste – formulate tranșant în *Filozofia stilului* (1924), lucrarea înaintată pentru obținerea docenței – ar fi precipitat radicalizarea sa, Lucian Blaga și-a consacrat eforturile întemeierii rebele, cu fiecare dintre piesele din intervalul 1924–1925, a altor trei forme dramatice, de ostentativă modernitate. În fiecare dintre ele, Blaga pornea tot de la scenariul misterial, formă atât de proteică, plastică, neangajată față de tipare prestabilite, oportună pentru inovații dintre cele mai temerare.

De astă dată, renunțând la structura episodică și epică (legitimată în *Tulburarea apelor* prin situarea acțiunii în Renașterea românească), Blaga realizează în *Fapta* un scenariu în care intriga este mult mai strânsă chiar decât în *Zamolxe*. Discursul funcționează tot polisemic, tematizând concomitent o problematică psihologică (psihanalitică) și una artistică, structurate de un conflict între generații, surprins în faza lui cea mai tensionată. Acțiunea se produce, de altfel, în întregime, în decor unic, în atmosfera minată a izbucnirii unei catastrofe, ca o gradație tensională realizată în cuprinsul unui paroxism.

Blaga recurge la oglindirea metateatrală a conflictului, ceea ce îi amplifică și precizează temele, prin dialogizarea problematicii, în maniera discuției ibseniene. Personajele vorbesc despre psihanaliză, despre artă ca asceză, anonimat creator și identificare cu „sufletul colectiv", în vederea accederii la esențe, dincolo de aleatoriul personalismului și de voința de afirmare individuală. Tematica piesei – care derivă în parte din preocupările teoretice ale lui Blaga din acea perioadă – se înscrie astfel în tendințele de ultimă oră ale artei de avangardă pe plan european, în deceniul al treilea. Însăși proiectarea dramatică a sinelui – conceput ca o arie în care învie, în chip de personaje, proiecțiile conștiinței – factorii ereditari, personalitățile subliminale sunt achiziții ale științelor celor mai recente, cu o promptă notorietate în epocă: psihanaliza, sexologia, genetica. În artă, ele generează, în scurt timp, câteva mituri moderne: al subconștientului ca tărâm al străfundurilor obscure, al sângelui, al pulsiunilor irepresibile, al libidoului, al complexului oedipian, după cum revigorează mituri antice: al eredității simbolice, al vinii moștenite, al femeii ca rău fatal, al Electrei (dovadă prelucrarea lor de către dramaturgi precum Claudel, O'Neill, Giraudoux etc.).

Dacă piesele *Fapta* și *Daria* sunt prin excelență psihanalitice, atât ca problematică, cât și ca tratare – și din acest motiv și-au atras dezaprobarea

aproape unanimă a criticii româneşti a timpului, foarte conservatoare – psihanaliza se va păstra (mult mai discret însă) ca o coordonată a constituirii personajelor şi relevanţei lor umane în toate piesele blagiene.

În *Fapta,* Blaga se dovedeşte un maestru al discursului ambiguu. Ca în *Daria*, el are o atitudine dual chiar faţă de metoda psihanalitică pe care o tematizează. Piesa dezvăluie forţa imensă a străfundurilor necunoscute, a instinctului erotic şi a tuturor complicaţiilor psihismului uman. Dar contestă sau ia în deriziune ambiţia de a controla, cunoaşte sau tămădui asemenea adâncuri abisale. Omul ce dă cele mai multe semne de sminteală este în *Fapta* medicul psihiatru (ne referim, şi de astă dată, la prima variantă tipărită a piesei), cu ticuri imposibil de stăpânit care, studiindu-şi prietenul, însoţindu-l şi slujindu-l cu devotament şi curiozitate profesională, e gata să-l urmeze pe Luca în munţi sau printre oameni, depinde unde îl duce pe pictor impulsul de moment. Dar în clipele cele mai inspirate, de peroraţie ştiinţifică sau de generozitate, ticul (marcat în didascalii) îl descalifică sistematic. Doctorul se strâmbă întruna involuntar, atras morbid de această lume în care nimeni nu e întreg: Tatăl, maniac sexual, fiul maniac autorepresiv, Ivanca, vădind fenomene isterice, Servitoarea, cu manie religioasă. În *Fapta*, avem a face cu sarabanda grotescă a inconştientului dezlănţuit, care îi domină pe toţi. Modalitatea în care e concepută lumea piesei, fără excepţii, anticipă farsa tragică a teatrului absurd. Unii nu se împotrivesc instinctului (Ivanca, Tatăl), alţii încearcă în van să-l reprime – Luca, prin artă, Doctorul, prin ştiinţă, Servitoarea prin credinţă. Fiecare ratează într-o măsură mai mare sau mai mică, învârtindu-se predestinat în jurul pornirii fundamentale, imposibil de înfrânat: Erosul. Niciunul dintre eroii piesei nu e privit cu totală adeziune de scriitor. Grotescul, ridicolul, absurdul îi minimalizează. De fapt, avem a face cu o lume de fantoşe, de rataţi, opintiţi în efortul lor de a se autocenzura, de „a se pune în cuşti", de a se realiza ca fiinţe umane. În „viziunea" lui Luca şi morţii se agită, rechemaţi la viaţă de instinctul erotic.

Textul insistă asupra ticurilor „Tânărului Doctor" de 27 de ani, – dramaturgul menţionând încă din tabelul persoanelor: „actorul are libertatea să-i dea un tic, bunăoară contracţia unui colţ al gurii". Având acest tic descalificator pentru un tânăr psihiatru, psihanalist, cercetător, adept al teoriilor freudiene, faptul pune la îndoială şi prezintă caricatural capacităţile sale ştiinţifice, teoretice, terapeutice, chiar competenţa medicală. Oricum, îl face ridicol, sugerând că ar fi preferabil să se ocupe de sine, să se trateze, nu să-i urmărească şi să-i „cerceteze" pe alţii, ştiinţa sa în ceea ce priveşte procesele interioare, tainice ale personalităţii fiind neputincioasă. Această ştiinţă pe care el o formulează cu un ridicol pedantism nu pare să aibă prea multă eficienţă practică, din moment ce ea descoperă că întreaga lume e o adunătură de anormali. Ideea unei societăţi de indivizi care circulă închişi în cuşti apare astfel prezentată în grila comică a proiecţiei unui personaj cam într-o ureche. Ceea ce nu dezvăluie nicidecum neaderenţa lui Blaga la teoria psihanalitică – faţă de care şi-a exprimat şi în interviuri adeziunea –, ci distanţarea artistică faţă de aceste revelaţii ale noii ştiinţe, eliberarea prin râs şi, în ultimă instanţă, modernitatea poziţiei critice. Ironizat e mai cu seamă Freud însuşi, pe ocolite, întrucât doar o natură specială, aparte, poate sesiza, pornind de la propria sensibilitate exacerbată, procese atât de dramatice din om, care pot fi percepute ca morbide sau cel puţin suspecte, la o primă privire, de „cumpătul veşnic treaz", trezind suspiciuni faţă de cel ce le-a revelat. Dar care dezvăluie, în fapt, străfunduri comune, imaginea infernului din om.

Lucian BLAGA

În timp ce Doctorul bântuie morbid în jurul celorlalți, cu o curiozitate revelatoare pentru firea sa ciudată, cel care trăiește prizonier fascinat de forțele abisului din sine e Luca. În ecuația dramatică, doctorul e veriga dintre tată și fiu, cumpăna care îi studiază – „jumătate ființă, jumătate demon", dar... de operetă. Care însă impune grila comică și grotescă de lectură, lumina în care e percepută problematica și chiar drama în desfășurarea ei.

Secvența dansului macabru al strămoșilor lui Luca, care își pierd dinții și își risipesc scheletele țopăind în jurul Ivancăi, este o punere în scenă a proiecțiilor inconștientului și a instinctului erotic refulat – prima din dramaturgia românească. Scena onirică realizează, în același timp, „anamneza" personajului, „fișa" sa ereditară, intrând în zonele cele mai adânci ale plămădirii destinului.

„Vindecarea" lui Luca, subită, miraculoasă, are loc în aceeași manieră ambiguă: printr-un gest brusc, ridicol și ratat (în loc să-și ucidă tatăl, aproape își împușcă prietenul), el scapă de obsesii. Eroul își reprimă obsesiv tinerețea, fără a transcende spre zona ascezei reale, bântuind năuc în jurul ispitei, fie că e vorba de tentația erotică (fata), fie de cea a violenței și a crimei (Tatăl său). Parcă prizonier al acestui țarc, reîntorcându-se fatal în camera cu orologiul, care îi răsucește nervii și-i amintește sorocul unei catastrofe, Luca vrea să scape de ființa lui de umbră, nerealizând că, în Tatăl său, își urăște propria proiecție negativă. De fapt, ucigându-l, ar vrea să-și anihileze personalitatea subliminală și să rupă lanțul eredității, în care e ferecat și prin bunica lui, năzdrăvana „preoteasă, țărancă sănătoasă și nebună, care umbla cu pistolul la ea chiar și la biserică, și când se-mbăta, împușca spre cer și striga «Vivat, să trăiască dracu'!»".

Toate personajele piesei par să anticipe teatrul lui Eugen Ionescu, nu numai în descreierata lor agitație, dar și în absurdul derizoriu al faptelor lor. Piesa pare să facă trecerea de la lumea caragialiană – așa cum o percepea Blaga, „ca o lume de strigoi", mereu reveniți la viață printr-un destin ghiduș – la universul ionescian, trecând prin bizarul popas al gestului ratat. O asemenea piesă venea însă prea devreme, în 1925, în context românesc.

Ceea ce face însă specificul piesei blagiene și îi dă realmente caracter ludic, o transformă în „joc dramatic", este, pe de o parte, *caracterul spectacular apăsat*, până la a deveni finalitate în sine, teatralitatea apropiindu-se de șarja expresivă și de mijloacele ei scenice, de formele originare ale misterului: dansul și pantomima, pentru care *Înviere* va fi forma extremă.

Pe de altă parte, ambiguitatea atitudinii față de materialul prezentat conferă caracter ludic, prin amorsarea șarjată a evenimentelor, printr-o perpetuă atitudine cel puțin dual, situațiile fiind boicotate în subsidiar, prezentate și caricatural, printr-o „îngânare" grotescă.

În *Fapta,* mai mult decât în oricare piesă blagiană, seriozitatea problematicii, a întâmplărilor și a prezentării eroilor e continuu descalificată de grimasă. Oglindirea în ochii eroilor, care mizează tot timpul pe autoreflectarea intratextuală a situațiilor și personajelor, devine mijloc dramaturgic de multiplicare a perspectivelor și de caracterizare și, mai ales, de dezicere, de distanțare a dramaturgului. Autorul se complace în a-i surprinde pe eroi în ipostaze și atitudini compromițătoare, care pun sub semnul îndoielii ideile, concepțiile, explicațiile, viziunea lor și chiar mesajul unic. O maximă relativizare instaurează astfel o lume care poate fi citită și serios și neserios, și *ad litteram* și numai în spirit. Dar și *dual.* Niciodată textul nu sună plin, propriu, într-o manieră care să armonizeze și să înglobeze toată constelația de sensuri, dacă nu e percepută și în ceea ce are

invizibil, derizoriu: această eliberare exorcistică de povara dramei. Pare că, parvenind la izvoarele comediei, la mijlocul fundamental al parodierii materialului nobil al miturilor şi al tragediei, al viziunii arhetipale asupra personalităţii umane şi asupra creaţiei, Blaga se eliberează de toate acestea prin dezlănţuirea tragicomediei şi farsei existenţei, prin dezvăluirea relativităţii tuturor perspectivelor. Niciodată nu îngăduie o singură optică sau o singură accepţiune, ci întotdeauna şi contrariul ei (cel puţin).

Dintru început, Lucian Blaga, adept incontestabil al psihanalizei şi al personalităţii umane ca perimetru al unor bătălii subterane mai mult sau mai puţin cunoscute, cu consecinţe imense în trasarea destinului, se va elibera de sentimentul acestei fatalităţii prin deriziune. Cu toate că, el însuşi adept al concepţiei filogenetice, fie în varianta mitică a eredităţii simbolice, în care vina şi păcatul se moştenesc şi acţionează ca un destin, fie în derivaţia genetică modernă a mitului sângelui ce poartă în el genele fatalităţii, fie în aceea mistică a metempsihozei, în care ontogenia e o veşnică paradigmă repetitivă. Fie, în fine, în ideea colectării şi motivării convergenţei acestora în jung-ianul inconştient colectiv.

În *Fapta*, Blaga prezintă mitul inconştientului colectiv al familiei, exercitat ca predeterminare ereditară a fiinţei. Această viziune însă restabileşte omologări şi analogii, pe de o parte, cu mitul sângelui şi al genelor, pe de altă parte, cu acela ala reîntrupării aceluiaşi suflet în diferite manifestări (ipostazieri) carnale, ca într-o obsesivă reluare a ideilor fixe ale eredităţii (firii). Dar ideea inconştientului colectiv este la Blaga focală, întrucât ea transcende simplul grup al familiei (şi al generaţiei) spre comunitatea de neam şi de rasă, care alimentează acel spirit colectiv ce asigură, în eternitate, omogenitatea, coerenţa, unitatea, consensul manifestărilor de grup.

Vom redescoperi iradierea dramaturgică de nemăsurată amploare a acestei concepţii mitic-arhetipale şi psihanalitic-antropologice în toate piesele blagiene, de la *Zamolxe* la *Tulburarea apelor, Înviere, Meşterul Manole, Cruciada copiilor, Avram Iancu, Arca lui Noe, Anton Pann.* În toate, atât individul cât şi grupul social din care face parte (familial, etnic, religios, geografic, continental) este definit antropologic de această complexă viziune ce pune în act psihologia adâncurilor cu invariantele sale, într-o perspectivă mitică însă şi relativizată prin atitudinea raţional-detaşată modernă, prin jocul identificărilor şi distanţărilor.

Ceea ce divulgă factura avangardistă nu este numai circulaţia dinspre teorie (eseul propriu-zis, *Filozofia stilului* sau ideile formulate în interviul cu Felix Aderca) spre textul piesei, în enunţuri adesea identice, ci şi structura de „joc dramatic" a acesteia, amestecul categoriilor estetice (sublim, oniric, tragic, grotesc, enigmatic, violent etc.) şi, mai cu seamă, tonul de provocare şi bravură, precum şi optica descalificatoare asupra personajelor. În forma din 1925, discursul se defineşte printr-o ostentaţie a problematizării care ridiculizează personajele. Dialogul (şi piesa, în general) nu numai că abordează teme nefrecventate până atunci în literatura română (sexualitatea, asceza, ereditatea, psihanaliza, subconştientul, conflictul între autoritatea paternă şi emanciparea filială etc.), dar o face demonstrativ, într-un mod insolent, neocolind limbajul crud, scenele îndrăzneţe (unele chiar deocheate), mizând pe şocul şi, desigur, pe revolta spectatorului obişnuit. De unde, înrudirea cu poetica teatrului violenţei şi, desigur, cu expresionismul.

Structurarea conflictului ca un itinerar inițiatic al artistului – martir, victimă, boem, detracat, geniu obsedat de arta sa și de sacrificiile creației – a fost una dintre temele dramaturgiei expresioniste, care a păşit pe drumul deschis de Strindberg. Nu e vorba doar de o înrudire tematică, ci și de una structurală. În trilogia *Către Damasc* (1898–1901) de August Strindberg, personajele erau oameni și, în același timp, proiecții ale protagonistului, în timp ce în *Visul* (1902), prezentul se împletea cu trecutul, fără limitări precise, eroii fiind întruchipări ale misterelor existenței.

La fel, în expresionism, între evenimente și proiecțiile de conștiință nu există hotare definite, ele sunt juxtapuse și chiar se întrepătrund. Visul (și coșmarul) își impun propria lor legitate (libertate), tonurile se amestecă, tragicul, grotescul, ironicul țin de aceeași viziune halucinantă. Eul își eliberează fantasmele care, în deplină libertate și subiectivizare a discursului dramatic, devin eroii concreți ai dramei interioare (la Reinhardt, Johannes Sorge, Walter Hasenclever, Georg Kaiser).

Această proliferare a viziunii atomizate și personalizate a eului, punerea în scenă a adâncurilor subliminale are în Lucian Blaga un dramaturg în bună măsură contemporan cu expresioniștii german. El apreciază operele unor Hasenclever și Kaiser din perspectiva unor afinități personale. Cuplul Ivanca–Tatăl amintește de cuplul similar din *Europa* de Kaiser (unde fata e cucerită de forța taurului).

Referitor la înrudirile tematice cu expresionismul, *Cerșetorul* (1912) de Sorge, de pildă, îl urmărea pe artist într-o manieră aproape reportericească, în suferințele unei existențe precare, la limita subzistenței, dezvăluind experiențe autobiografice traumatizante. O sumedenie de situații șocante în care suferința și divulgarea ei sunt oarecum demonstrative.

Conflictul generațiilor, de sorginte strindbergiană, este de asemenea una dintre temele majore ale expresionismului, cu sensuri ce depășesc mult sfera interindividuală și familială spre semnificații sociale, politice, istorice și simbolice. Tatăl și fiul se ciocnesc ca două sfere ontice. În *Fapta*, Tatăl și fiul au opțiuni opuse în cele mai mici detalii ale vieții, ceea ce generează un război de uzură a nervilor, ca în piesele lui Strindberg. Motivul conflictului tată–fiu, lansat de Strindberg (*Pelicanul, Sonata umbrelor* etc.) a luat la expresioniști o specială amploare, devenind emblema luptei generațiilor, a vechiului cu noul, a autoritarismului politic și a conservatorismuli împotriva progresului sau a revoluției.

Walter Hasenclever (despre care Blaga a scris), în *Fiul* (1912) și *Un domn mai bine* (1927), dezvăluie aceeași neîmpăcată luptă între generații. Fiul din piesa omonimă, obsedat mai întâi de gândul sinuciderii, sfârșește prin a-și ucide tatăl care îl umilește, îl lovește, îl neagă. Gestul echivalează cu ruperea definitivă cu trecutul, cu emanciparea și afirmarea de sine.

Fapta vădește interesul special pentru expresia scenică a textului, personajele având o manifestare preponderent „jucată". Piesele din 1925, *Fapta, Înviere, Daria* sunt cele mai revelatoare în acest sens. În didascalii și dialog se acordă un spațiu special gestului, tăcerii, mișcării, jocului mimic, scenografiei. Manuscrisul conține schițe de decor la *Înviere*. În *Daria*, decorul unic, puternic verbalizat și semiotizat, devine metaforă sufletească. Decorul sonor (zgomote, gemete, muzică) dobândește amplitudine, uneori până la solicitarea unei partituri muzicale (*Înviere*), contribuind la instituirea teatrului muzical și a libretului pentru scenariul coregrafic în arta spectaculară românească.

Personajele realizate simbolic şi generic, reprezentând roluri arhetipale, sociale, existenţiale, figurând măşti *commedia dell'arte* sau proiecţii ale vieţii onirice, se bazează pe arhetipuri mitice, tragice, groteşti. Situaţiile mizează pe cele mai diverse categorii estetice, parcă într-o frenetică experimentare a procedeelor de sporire a tensiunii dramatice şi a efectului emoţional.

Compunerea acestor piese a mizat în permanenţă pe dubla referinţă – clasică şi modernistă – a textului, generând un nivel eseistic mobil, de „joc" cu structura originară. Distanţarea faţă de lumea intraficţională a îngăduit o tonalitate extrem de diversă, mergând până la parodiere şi şarjă, readucând, în acest mod, vechi forme de teatru, marginalizate sau uitate pe care le-a tratat liber, poietic.

Fapta, cu o acţiune strânsă, e concepută într-un singur act, alcătuit din patru tablouri. Surprinde momentul culminant, când tensiunile tată-fiu sunt paroxistice. Cu toate acestea, discursul dramatic, are un regim temporal lax, între tabloul II şi III trecând trei luni. În schimb, între tabloul I şi II, III şi IV, doar câte o zi. Discursul dramaturgic e energic structurat şi materia tematică e concentrată în personaje în fundamentul cărora se recunosc arhetipuri mitice.

Cel ce luptă cu propriile străfunduri este Luca, pictorul obsedat de ideea că, murindu-i mama când l-a născut, el este acela care a ucis-o. Încercând să-şi înfrângă şi să-şi domine un temperament instinctual şi violent, îşi reprimă excesiv toate pornirile pentru a nu le scăpa de sub control, convins că, dacă cedează oricât de puţin, prin breşa realizată, acestea vor năvăli haotic din întunericul adâncurilor. Arta este pentru Luca singura mântuire, dar nu ca expresie a impulsurilor inconştiente şi eliberare prin obiectivarea lor, ci ca exerciţiu tenace al trăirilor spirituale superioare.

Atunci când Femeia, Ispita, mărul discordiei dintotdeauna îşi face apariţia, toată această lume obscură, prăsilă a unei ereditâţi încărcate, intră în agitaţie latenţele violente prind viaţă şi Luca este invadat de tot ceea ce a ţinut cu greu în frâu. Piesa devine un scenariu al irupţiei inconştientului: se animă toţi acei demoni care au întipărit întunericul în sângele lui Luca. O explozie animalică şi plină de păcate prinde viaţă şi îl sminteşte cu sarabanda ei deşănţată.

Lucian Blaga nu se mulţumeşte cu pitorescul atât de ofertant al psihanalizei în versiunea lui Freud, ci înclină spre viziunea mult mai complexă a lui C. G. Jung, care „a făcut din alcătuirile arhetipice ale vieţii psihice umane obiectivul unei teorii". (Lucian Blaga, *Aspecte antropologice*, p. 167)

Blaga are cunoştinţă de lucrările şi şcoala psihologului elveţian (pe care, încă în *Daimonion,* îl apreciază pentru că refuză „pansexualismul" lui Freud, alături de Adler şi Groddeck) de la apariţia lor. Lucrările lui Jung (mai cu seamă *Tipuri psihologice*, 1921), au marcat profund concepţia blagiană asupra psihanalizei, lucru evident în toate scrierile filosofice şi în eseuri, dar şi în dramaturgie, unde determină structura personajelor, a conflictului şi a miturilor moderne pe care le instaurează. În toate e infuză această dramă a personalităţii, a psihicului conceput ca scenă, ca teatru al unei lupte, în care converg nu numai istoria personală, ci şi aluviunile istoriei familiei, neamului, rasei. Nu numai inconştientul, subconştientul individual, ci şi acela moştenit, genetic, purtător al fatalităţii, al unor trăsături imposibil de ocolit şi al unor catastrofe inerente. Mitul sângelui, „balaurului", pulsiunilor criminale, franc dezvăluite în *Fapta* şi *Daria* şi analizate procesual, înscenat, se conservă în toate piesele blagiene. În *Fapta*, el ia forma luptei individului cu arhetipul care îl predetermină şi pe care încearcă zadarnic, să-l

domine. Confruntarea lui Luca cu daimonii săi, a căror obiectivare în realitate e Tatăl, e o luptă cu arhetipul (psihanalitic şi mitic, deopotrivă).

În infrastructura piesei răzbate un scenariu mitic, originar, mai cu seamă în arhetipurile eroilor. Ne găsim, într-adevăr, în faţa ipostazei contemporane a Faunului (*Tatăl*), Menadei (*Ivanca*), a lui Hipolit (*Luca*), neizbutit ascet orfic, şi a veşnicului prieten salvator, Polux (*Doctorul*). Ei nu mai au nici măreţia, nici forţa de altădată, evoluând bicisnic într-un univers mediocru. Dar faptul acesta e premeditat de scriitor, pentru că e generator de sensuri contemporane, vizând imaginea unei lumi degradate şi dereglate.

Iată fixată, încă din tabelul personajelor, atitudinea definitorie a personalităţii puternice, agresive a Tatălui. Violenţa, foarte marcată în prima ediţie, va fi în ediţia definitivă mai puţin manifestă în raporturile cu celelalte personaje şi mai camuflată în raport cu Luca. Deşi interiorizată, tensiunea dintre cei doi va fi la fel de gravă, gata să explodeze. „Tatăl, 50 de ani, mare şi vânjos" are frumuseţea matură, atletică a nudurilor lui Michelangelo. Popă păcătos, ca şi protagonistul din *Tulburarea apelor*, el e unul dintre acei preoţi atletici care populează întreg teatrul blagian, de la sacerdoţii şi şamanii precreştini din *Zamolxe*, slujitori ai unor rituri străvechi, (Magul, Vrăjitorul, Zamolxe însuşi, întemeietor de religie), la „păgânii" cu instincte nedomolite, rătăciţi printre clericii religiei creştine: Popa din *Tulburarea apelor*, Bogumil din *Meşterul Manole*, Teodul şi Ghenadie din *Cruciada copiilor*, Protopopul Niculae din *Anton Pann*. Nicăieri în dramaturgia românească tagma preoţească nu este reprezentată atât de puternic, atât de paradoxal, atât de pasionat ca în piesele lui Lucian Blaga. Toţi preoţii săi sunt uriaşi, turbulenţi, frământaţi, iubiţi şi urâţi. Toţi sunt rebeli, iubitori ai vieţii, arşi de focul unui ideal, rătăciţi, cuceriţi de libertate, de păcat, de erezie. Demonstraţii personalizate ale energiei şi vitalităţii, spirite daimonice, paradoxale, excesivi, nesupuşi, nedomoliţi. Au chipuri de profeţi mincinoşi şi trupuri de gladiatori. Seamănă cu Rasputin şi cu acel nud glorios ce reprezintă Ziua pe mormântul lui Lorenzo de Medici, seamănă cu Dumnezeul răzbunător din Capela Sixtină şi cu Faunii antici răsăriţi din pământ.

Imaginea aceasta a preotului rătăcit, demonizat, ori răspopit o întâlnim la Ion Agârbiceanu, Gala Galaction, Mihail Sadoveanu, Demostene Botez, alimentând original un prototip de erou, răscolit parcă din adâncul tulbure pe care, în lungi meditaţii, prelaţii încearcă să-l domine. Sau, poate, răsăriţi din umbra lui Dostoievski, Tolstoi ori Rasputin.

Dacă Tatăl apare ca însăşi personificarea instinctului viril, Ivanca este încarnarea celui feminin, condusă numai de pulsiuni necenzurate. E atrasă de Luca tocmai pentru că îi simte partea de umbră, refulată şi pândeşte ea însăşi, ca o fiară, prada, trezirea, victoria arhetipului. Tânărul continuând însă să blocheze, prin voinţă, forţa lui vitală, femeia se reorientează, în final, spre cel în care virilitatea e manifestă, plenară.

Ivanca e atrasă şi stârnită de faima de inaccesibil a solitarului (motiv străvechi în literatură), ca Salomeea sau Thais. Ca toate femeile teatrului blagian (Zemora, Nona, Daria, Mira, Erji, Nuşa), Ivanca apare şi dispare fără veste, împrăştiind parfumul cărnii proaspete şi al frunzelor verzi. Portretul ei se desăvârşeşte din frânturi de informaţii sau oglindit în ochii personajelor scenice (Tatăl, Luca, Servitoarea).

Doctorul o cunoaşte de la un prieten al său, pictor (la care locuise un an), şi o consideră primejdioasă prin insistenţa cu care se pripăşeşte când pune ochii pe cineva. În schimb, Tatăl o urmăreşte cu deliciu, brusc interesat din momentul în

care o vede întâia oară. („Băiete, straşnică învolburată fată"). Îi face curte nestânjenit, îi savurează fiecare detaliu fizic.

Fata, de altfel, nu se prea sinchiseşte de forme şi convenţii sociale, trăieşte după legile bunului ei plac. Îşi regizează intrarea cu viclenie, ţâşnind în casă fără veste („părul roşu, scurt tăiat, sprintenă, ciudată"), scuzându-se că n-a bătut şi lămurind simplu: „Voiam să-l surprind. Cred că n-am greşit. Aici locuieşte un pictor – nu-i aşa?" Curioasă, îi identifică încântată chipul în arhanghelii de pe pereţi – autoportret obsedant al nevoii de sublimare: „sprâncenele, fruntea, lumina – toate sunt ale lui". Ceea ce declanşează de îndată gelozia Tatălui şi ironia lui muşcătoare: „Da, seamănă. Cu unica deosebire că zugravului îi lipsesc aripile". Şi ca să nu-i scape conotaţia asexuării, precizează apoi: „vorbesc simbolic, domnişoară".

Stârnit de prezenţa fetei, se precipită s-o reţină, intră repede în jocul unei conversaţii de tatonare, caută în tot comportamentul ei semnele accesibilităţii. Fata evită să se prezinte, dar în termeni meniţi să atragă atenţia: „Nu ştiu nici eu cine sunt. Numele nu dă nici o lămurire în privinţa aceasta. M-am născut, sunt, fluier şi umblu. Restul – tăcere (*râde*)". Deprinsă cu boema, fata are *l'aise du monde*, cochetează, cultivă calamburul, face aluzii filosofice, literare. Tot tacâmul unei demimondene, cum şade bine unui model conştient de sine, precoce şi răsfăţat.

La reeditare, în 1942, Blaga va spori caracterul enigmatic al eroinei, suprimând particularizările biografice şi cunoştinţa anterioară cu Luca (aspect care motivează totuşi faptul că ursuzul pictor o primeşte în casă). Spusele şi atitudinile ei din prima ediţie (interpretabile şi în grilă colocvială, concretă şi în sensurile simbolice) – sună însă mult mai firesc, aburos, flexibil – faţă de tonul emfatic şi sibilinic al versiunii definitive (care degajă, totuşi, şi ea un farmec specific).

După plecarea fetei, cuprins de febrilitate, Tatăl îi prelungeşte prezenţa prin vorbe. Interiorizându-i dintr-o privire făptura (privirea obsesivă o va urmări şi în vis şi în realitate, fata vorbind despre „ochii răi" care sfârşesc prin a o domina), i-o înghite şi o devoră cu deliciu faunesc. „Ai auzit cum m-a întrebat cine sunt? – Ai mai pomenit una ca asta? Ce ochi. Ce râs. Ce pas. Ce nebunatică obrăznicie. – Oare se mai întoarce?" Şi din ce în ce mai aprins şi mai cutezător în observaţii, expert: „Asta ar topi cu căldura ei şi platoşa Sfântului Gheorghe [şi ea e un „balaur", o fiară!]. «Tu cine eşti?» – Extraordinar. Te-a privit?"

Bătrânului Casanova, faptul că nu l-a privit pe Doctor i se pare un avantaj, un privilegiu. Şi cu o remarcabilă francheţe şi simţ al observaţiei şi situaţiei, comicul rezultă din contrast – pasivitatea, chiar acreala Doctorului, total insensibil la farmecele ei (deşi tânăr!) şi grăbit (ca un bătrân pretimpuriu) să-i caute nod în papură (faptul că tutuieşte, că e insistentă şi „nu mai pleacă"). La întrebările indiscrete (şi foarte franc exprimate ale Tatălui), răspunde acru „Nu i-am făcut inventarul – (*ticul*) – anatomic" şi-l avertizează să se păzească, fiindcă fata pare „în căutarea unui nou stăpân". Scena e construită cu multă subtilitate ironică şi adâncă cunoaştere a firii masculine. Blaga structurează în această proiecţie diacronic-genetică conflictul piesei, ceea ce este mult deasupra teoriei refulărilor şi pansexualismului pur şi simplu. Pasiunea freudiană a Doctorului e prezentată ironic – el e cam ţicnit. În schimb, conflictul în care e angajat Luca – în ciuda tuturor manifestărilor ridicole, groteşti, tragicomice, penibile – e configurat cu cea mai mare seriozitate. El se menţine şi atunci când, la reeditare, Blaga şterge grila derizorie şi grimasată în care l-a prezentat pe doctor.

În secvențele onirice (tabloul al II-lea) *Fapta* pune în scenă fantasma ca organizare dramatic teatrală a dorinței, scenariu dramatizat vizual, ieșit de sub legile realului. De fapt, natura sa nu e precizată – poate fi un vis propriu-zis, o reverie, o viziune, în același regim supra- sau parareal, ca viziunile lui Zamolxe sau ale Moșneagului. Modificarea planului e marcată prin limbaj spectacular și, în primul rând, prin ecleraj, mișcare, ritm. Orologiul, care bate – precum un clopot – „trei", joacă un rol esențial, ca element coagulant al tensiunii, ca semn al declanșării destinului. Scena devine, freudian, spațiul realizării imaginare a dorinței reprimate și a culpabilității. Confruntarea lui Luca cu daimonii săi e o luptă cu arhetipul (psihanalitic și mitic, deopotrivă). Întreg tabloul al II-lea se face, în plan oniric, un spectacol, unde, întocmai ca in creierul unui sfânt oarecare lucrurile naturii exterioare apar ca ispite. Întâmplările se petrec ca în imaginile din anumite picturi de Bruegel sau Hieronymus Bosch.

În vis, legile realului fiind abolite, se instaurează legile bunului plac și se înfăptuiesc dorințele obscure. Invocată, chemată în existență, Ivanca semnalează prezența destinului. Înspăimântat, Luca simte apăsarea destinului și insistă să mute orologiul înapoi. Ca și Byron (pomenit în *Daimonion*), eroul are temeri obscure, fobii, ticuri, manii. Și el se joacă cu pistolul, dintr-o instinctivă nevoie de apărare, simțind agresivitatea din jur. Orologiul, care cumulează atâtea semnificații, devine însăși plasticizarea refulării și autocenzurii, de la un moment dat, ineficientă și excesivă. Între intuiție și premoniție, fantasma trasează exact filmul viitoarelor întâmplări. Luca știe deja că e prizonierul Destinului. Întreaga scenă figurează rivalitatea dintre tată și fiu.

Ivanca e acel arhetip feminin, prezent în străfundurile fiecărui suflet bărbătesc, denumit de Jung *anima.* Acea imagine în care bărbatul identifică propriul său concept despre femeie și care-l conduce în opțiunile sale parteneriale și sexuale. Acest arhetip este constituit prin selecția opțiunilor ancestrale, din preferințele strămoșilor săi, îngropate în străfundul sufletului. Apariția în prag a tatălui, proiecție în vis a conflictului permanent care-l obsedează pe Luca (de concepții, mentalitate, etică, opțiuni, rivalitate, dominație) și a problemelor care-l preocupă configurează predictiv ceea ce se va întâmpla în deznodământ. Prezența fetei (anticipată în vis) a precipitat toate conflictele interioare. În timp ce fata vrea să-l ajute să trăiască, vrea să-l vindece, Luca îi cere să plece. Apare însă Tatăl și amândoi se simt împovărați de o grea presimțire. Ca și Hippolit, Luca refuză erosul, făcându-se vinovat de lipsă de măsură. Ceea ce precipită drama. Luca proiectează în vis reprezentările diurne și veșnicul eșec al autocenzurii, care îi dă un stăruitor sentiment de deznădejde și anxietate.

Intens jucată și stilizată expresionist, scena onirică se desfășoară într-o manieră grotescă și carnavalescă. Își fac apariția cei zece strămoși care, în dansul lor, asociază' coșmarul, macabrul, carnavalescul medieval. Moartea și viața se întâlnesc, se confruntă, se suprapun, se confundă în deplină deriziune. Efectul spectacular e prin excelență modern, prin identitatea și multiplicarea ființei. Cei zece „râd în triluri stridente", se prezintă pe rând cu personalitatea și istoria lor, cu epoca în care au trăit, precizându-și înrudirea ca entități ale unei filiații precise. Fii, nepoți, strănepoți, vinovați dinainte de-a se naște, se descoperă și se recunosc. Unii poartă trăsături represive, alții porniri expansive care – toate – s-au conservat în personalitatea lui Luca și-i inspiră faptele. „Variante ale aceluiași cântec", strămoșii au fost declanșați de prezența fetei frumoase, pe care o cheamă cu ei. Teatralitatea scenei e expresivă. Strămoșii țopăie, cântă în cor grotesc, râd

deșănțat. Ei clamează rechizitoriul recluziunii și represiunii în care au fost ținuți. Îl sfidează pe Luca, cu tinerețea și poftele lor încingând „hora pricolicilor", jucând grotesc în jurul Ivancăi, „cu semne ciudate, ciupind-o", îndemnând-o libidinos să joace și ea. Jocul contagios o cuprinde și ei aduc elogii deocheate, denunțând absurdul comportamentului lui Luca. Apoi, la cântatul cocoșilor se opresc brusc risipindu-și oasele pe podele. Ivanca și cei zece au dispărut. Intră Slujnica, anunțând că pe trotuarul din fața casei se plimbă Ivanca.

Regimul existențial e relativizat – vis, influență telepatică, fluidică a energiilor subtile care se caută. Luca nu se mai împotrivește. O invită pe Ivanca să intre în casă („unde sunt sfinți trebuie să fie și ispite"). Desigur, se sugerează decizia au luat-o strămoșii, parabola bogumilică nu face decât să travestească determinarea. Izbânda inconștientului e camuflată de aparenta trufie a lui Luca de a dori să se confrunte cu ispita.

Tot în regimul parodiei se petrece scena unirii între Tată și Ivanca, scenă care se aude din odaia în care intră Luca. Cu totul nedeprinsă de erotizările platonice, savurând tensiunea atracției numai ca un preambul, femeia a cedat presiunii instinctului, dezlănțuit cu exasperare în dansul în ploaie, iar apoi, după inutila epuizare, l-a soluționat prin împreunarea cu bătrânul faun. Luca, pradă celei mai insuportabile frenezii, pe punctul de a fugi în munți în căutarea liniștii, e înnebunit de scena care i se revelează. Scapă de agitație prin împușcătura tămăduitoare, ca printr-o alungare magică a demonilor. Actul împușcării, prin toate atributele lui, precizare și eliberare a agresivității, produce o comoție auditivă, care îl mântuie. În rețeaua complexă de sensuri, este un mod de a se elibera de natura inferioară. Deznodământul însă apare, în același timp, ridicol, ca un act ratat. În loc să-și împuște tatăl, Luca este pe punctul de a-și extermina prietenul. Luca nu este nici sfânt, nici demon, doar suspendare mediocră între două extreme, un personaj banal de tragicomedie, care-și compromite până la capăt toate șansele.

Dezlănțuită ca un „mecanism absurd", scena e intens comică și grotescă, în ciuda primejdiei pe care o conține, aidoma lui Jupân Dumitrache, care năvălește înarmat să-și apere onoarea de familist. Indecisul Luca, brusc violent și ieșit din minți, după ce, cu o clipă înainte voise să fugă pe furi, devine subit un Othello de parodie, cam într-o ureche. Viteza răsturnării de situație, a subitei detensionări, e tot comică. Revenit subit la rațiune. deschizând ochii, Luca îl întreabă pe prietenul său: „nu te-am omorât? Ce-a fost?" Apoi, făcând inventarul bătăliei, află, din ce în ce mai înseninat că toate s-au terminat cu bine și, mai mult decât atât, orologiul a fost doborât. Ceea ce în logica lui simbolică înseamnă victoria asupra destinului. Se întreabă candid: „Eu am țintit spre tine? Cum ai scăpat?" Protagonismul pare să fi ucis în el fiara. A căzut ca mor, odată cu orologiul, și s-a trezit vindecat, om nou. Lângă împlinirea neascunsă a simțurilor, zadarnica și stearpa agitație a ascezei e o tipică ieșire din minți. Tentația interpretării grotești e enormă, cu atât mai mult cu cât ironia și parodia s-au exersat la largul lor în piesă.

N. Steinhardt sesiza vocația comică și umoristică a dramaturgului: „Lui Blaga, tragedia ori sublimul nu-i tăinuiesc ori depărtează grotescul, slăbiciunile, zburdălnicia, felurimile, capriciile – nici ale caracterelor, nici ale împrejurărilor și antagonismelor. Piesele sale sunt însemnate, originale și revelatorii tocmai fiindcă neclintit consimt a găzdui (fără a stărui impresia că răvășesc o concesie) pe tărâmul neprofan al ideilor și idealurilor, irupțiile – poznașe adesea, oricum melodic neconcordante cu patosul temei – vieții simple (triviale, ar zice firile sensibile) și fac în modul acesta dovadă, unui orizont foarte deschis..."

Ruxandra CESEREANU

„Îmblânzirea scorpiei" sau despre Romeo și Julieta la maturitate și în deplinătate

Cum poate fi îmblânzită o așa-numită femeie-scorpie, o femeie sălbatică, necanonică pentru vremurile Evului mediu târziu? Găsindu-i-se un diavol pe măsură! În cazul piesei ***Îmblânzirea scorpiei*** de Shakespeare (variante ale traducerii în românește, în diverse ediții: *Îmblânzirea îndărătnicei* sau *Femeia îndărătnică* – n.red.), acesta este Petruchio (*Petruccio*), cel care joacă rolul smintitului pentru a o îmblânzi pe Katharine (*Catarina*). El este cel care acceptă să se „cunune cu iadul", aceasta fiind formula prin care îl tânguie ceilalți bărbați. La început, Petruccio nu este interesat decât de zestrea Catarinei, dar după ce află că virtuala sa mireasă este o „scorpie" și mai ales după ce o vede, Petruccio se simte provocat și stimulat, întrucât intuiește în femeia hulită și repudiată de ceilalți (bărbați) tocmai *aleasa*, singura femeie potrivită lui, perechea perfectă. Pentru a nu lăsa dubii asupra stăpânului său, Grumio, slujitorul lui Petruccio, îi previne de altfel pe ceilalți bărbați (și implicit pe cititor) că stăpânul său nu trebuie căinat pentru virtuala căsătorie cu Catarina, femeia-scorpie, întrucât el este și poate fi, la o adică, mai scorpie decât mireasa sa. Sălbăticia, purtarea necanonică a Catarinei îi stimulează lui Petruccio pofta de viață (și libidoul) precum și dorința de confruntare între doi egali și aleși: căci înfruntând-o pe Catarina, Petruccio îi îmblânzește de fapt *animus*-ul și în același timp se înfruntă pe sine. Înfruntarea nu are neapărat ca scop (așa cum majoritatea interpreților au căzut în capcană) demolarea personalității femeii, ci ajungerea la un numitor comun, unde femeia și bărbatul să fie egali. De altfel, în cel dintâi dialog violent pe care îl au Petruccio și Catarina s-ar putea spune pe bună dreptate că ei sunt unul și același, întrucât replicile lor sunt în oglindă și își corespund perfect. Analiștii piesei *Îmblânzirea scorpiei* au trecut cu vederea faptul că sălbăticia și iritabilitatea Catarinei ar putea avea o motivație: ni se sugerează de-a lungul piesei, dar mai ales la început, că ea este mereu fiica repudiată de tatăl ei, din care pricină a ales rolul „scorpiei" pentru a se apăra de lume și pentru a se închide în ea însăși, adică pentru a nu suferi. Această motivație devine și mai vizibilă dacă ne raportăm la comportamentul surorii mai mici, presupuse a fi perfectă, Bianca. La începutul piesei, Bianca este prezentată ca fiind femeia serafică și desăvârșită, dar finalul piesei va deconspira superficialitatea personajului și mai ales faptul că angelismul său este doar o aparență și o capcană. Finalul va revela, în schimb, înțelepciunea Catarinei și profunzimea ei. Ceea ce intuiește, prin urmare, Petruccio că trebuie să facă este să deschidă către lume femeia zidită în ea însăși care este Catarina. Petruccio insistă să ducă la bun sfârșit acest demers, tocmai fiindcă a înțeles deja că femeia Catarina este *aleasa* lui, singura pereche potrivită firii sale.

De altfel, Petruccio își percepe identitatea comună cu presupusa femeie-scorpie încă dinainte de a o vedea pe Catarina: „sunt și eu/ la fel de

repezit pe cât e dânsa/ De-afurisită. Când se-ntâlnesc/ În cale două flăcări, toate-n jur/ le fac să fie scrum". Tehnica inițială de seducție a lui Petruccio este înrudită cu cea a lui Richard al III-lea față de Lady Anne: în timp ce femeia își joacă rolul de scorpie și îl suduie, blestemându-l (întrucât Catarina nu a intuit încă faptul că Petruccio este alesul, singurul potrivit ei, ci îl bănuiește a fi doar un pretendent mai agresiv decât ceilalți, dar nu mai mult de atât), Petruccio preschimbă în virtuți și calități toate cusururile (reproșate de ceilalți) Catarinei. Bărbatul este conștient de tactica sa și e stimulat tocmai de asediul pe care trebuie să îl comită la adresa cetății femeiești a Catarinei: „Frumoasa Kate!/ Și, uneori, afurisita Kate!/ Dar dintre toate Kate din lume,/ Ești cea mai dulce tu! O prăjitură!" Sălbăticia și pretinsa sminteală a Catarinei, adică atipicitatea ei, îl excită mental și îl catalizează pentru un adevărat turnir între bărbat și femeie. Atunci când o întâlnește întâia dată, o anunță deja că îi este singurul bărbat potrivit, iar față de signor Batista, tatăl Catarinei, este singurul care o apără pe presupusa femeie-scorpie (intuind resorturile psihologice care o fac pe Catarina să reacționeze violent față de cei din jur și empatizând cu condiția ei): „De se-arată rea,/ E-un meșteșug la mijloc". Petruccio intuiește ori chiar știe sigur că sălbăticia Catarinei este un paravan și un scut de apărare față de lume. Dar, ca femeia să ajungă să înțeleagă că Petruccio este alesul ei (întrucât ea nu intuiește acest lucru, deși simte și înțelege că Petruccio este un *altfel* de bărbat decât ceilalți), bărbatul știe că trebuie să pună în scenă o piesă de teatru. Astfel, la ceremonia căsătoriei, pentru a-i preda Catarinei o primă lecție a deșertăciunii și a aparenței, Petruccio sosește înveșmântat în anti-mire, ca un bufon sau ca un rege de carnaval, astfel încât nuntașii încep pentru întâia dată să deplângă soarta Catarinei, considerând că Petruccio este mai insuportabil și mai diavol (drac împielițat) decât presupusa femeie-scorpie. *Petruccio is kated*, exclamă ceilalți bărbați (adică Petruccio s-a caterinizat, s-a *kate*-izat, a devenit, el, femeia-scorpie), neînțelegând că bărbatul joacă în mod tendențios și cu scop educativ rolul smintitului. Ajunsă în casa mirelui său neobișnuit, Catarina este dresată ca un „șoim", trecând prin toate etapele deșertăciunii în care o inițiază Petruccio. Dar scopul este atins: întrucât nebunia mimată a soțului său o face să își dovedească tocmai înțelepciunea și echilibrul pe care nimeni dintre cei din jur nu le bănuiau. Este de remarcat că niciun moment Petruccio nu o violentează fizic și nu pretinde vreun drept conjugal (el afirmase, atunci când o cunoscuse pe Catarina, că legătura carnală dintre bărbat și femeie împlinește o căsnicie, dar sugestia fusese că această legătură carnală trebuie să fie acceptată de ambele părți, ca să confere stabilitate și unitate în dragoste cuplului respectiv): tehnica sa este aceea de a-și iniția mireasa în a face distincția între esență și aparență. În finalul piesei, inițiată în deșertăciune, Catarina ține un discurs care ar putea părea plin de locuri comune (femeia ca supusă a bărbatului): dar discursul ei privit în adâncime indică faptul că femeia Catarina a devenit egala bărbatului Petruccio tocmai datorită înțelepciunii sale revelate prin teatralitatea unei lumi pe dos, cu susul în jos. Nu în zadar, de aceea, piesa se încheie cu inițierea nupțiilor între cei doi aleși, care au devenit în sfârșit coerenți și inițiați deplin în aparență (ca să aleagă esența). Doar după ce mintea a fost educată și disciplinată ca să distingă aparența de esență, doar după această etapă erosul poate fi la rându-i împlinit. Dacă Petruccio și-ar fi cerut drepturile conjugale înainte ca mireasa lui să își dovedească înțelepciunea și să fie inițiată în deșertăciune, el ar fi materializat de fapt un viol marital.

De ce izbuteşte, însă, lecţia de iniţiere, şi mai puţin de dresaj (aşa cum au speculat majoritatea analiştilor), din partea lui Petruccio faţă de Catarina? Pentru că el intuieşte teatralitatea presupusei scorpii, masca ei defensivă. Nu în ultimul rând, pentru că în el ia naştere o patimă de cuceritor care, intuindu-şi aleasa, vrea să o cucerească, dar nu oricum, ci pedagogic şi ironic, în acelaşi timp. Petruccio se îndrăgosteşte mental de Catarina încă înainte de a o vedea; se presupune, de altfel, că el rămăsese necăsătorit, deşi era bărbat matur, tocmai fiindcă nu îşi întâlnise până atunci *aleasa.* Intuind în Catarina femeia interioară şi profundă, Petruccio ştie că mai întâi trebuie să disciplineze şi să educe femeia exterioară a cărei atipicitate îl stimulează în demersul său. El izbuteşte, dovedindu-se, cum spun celelalte personaje, mai diavol decât Catarina, întrucât devine în chip tendenţios oglinda caricaturală a femeii-scorpie, pentru a o scoate pe aceasta din teatralitatea ei aparent demonică. De-abia înţelegându-şi masca de scorpie, prin intermediul smintelii iniţiatoare a lui Petruccio, Catarina însăşi se redescoperă ca femeie şi are parte de cunoaştere de sine. Nu în ultimul rând, piesa lui Shakespeare sugerează că Petruccio o învaţă pe Catarina cum să iubească şi, după cum lasă să se înţeleagă finalul piesei, să descopere *erosul.* Femeia înţelege astfel nu doar că este iubită, dar şi că este preţuită, relaţia dintre parteneri fiind una de egalitate şi nu de subordonare a femeii, aşa cum textul lui Shakespeare ar putea, totuşi, să inducă în eroare la o lectură superficială. Catarina nu este nici Xantipa, soţia cicălitoare şi dezagreabilă a lui Socrate, dar nu este nici Griselda, soţia devotată până la sclavie soţului ei, în ciuda tuturor umilinţelor la care este supusă de acesta; Catarina este o soţie egală cu bărbatul ei, care a cucerit-o printr-o iubire obstinată şi printr-o teatralitate demonstrativă a aparenţei, pentru a ajunge la esenţă.

Feministele care au analizat piesa lui Shakespeare (dintre ele o amintesc în special pe Louise O. Vasvari, care are o întreagă demonstraţie aplicată în acest sens) au pornit, însă, în demersul lor, de la prezumţia de misoginism şi antifeminism, considerând că „îmblânzirea scorpiei" este un ritual legat de abuzarea ori chiar de violarea miresei, în cadrul unui ceremonial nupţial de agresiune. Feministele au considerat că tema respectivă poate fi regăsită în folclor, atât în cultura europeană, cât şi în cea arabă (a se vedea proverbul care a circulat în ambele culturi: „Ucide pisica şi astfel vei îmblânzi mireasa!"). Sensul era acela că prin uciderea pisicii din casă (simbol pentru *animus*-ul femeii, pentru virilitatea ei de magiciană) se poate obţine o soţie obedientă şi devotată. În Europa, aşa-numitul „complex al scorpiei" apare într-o povestire din secolul al XIII-lea, care tratează atât tema îmblânzirii brutale a miresei, cât şi pe aceea a îmblânzirii la fel de dure a soacrei (auditoriul acestei povestiri era, după cum este lesne de înţeles, mai cu seamă masculin). În respectiva poveste din secolul al XIII-lea era vorba despre un aristocrat care se căsătorise din dragoste, dar făcuse greşeala de a nu îşi fi îmblânzit mireasa în noaptea nunţii. Drept care, respectiva nevastă îl umilise adesea de-a lungul vieţii, prin virilitatea ei. Când fiica reieşită din această căsătorie ajunge la vârsta măritişului şi se căsătoreşte, la rândul ei, mirele acesteia intenţionează să scoată „scorpia" din ea, ca să nu devină impotent psihic şi volitiv asemenea socrului său. Tânărul cuplu primeşte cadou de nuntă de la tatăl fetei doi ogari şi un cal pe care mirele îi va ucide sub diferite pretexte, pentru a o şoca şi traumatiza pe mireasa lui. Nu în ultimul rând, mirele va maltrata intenţionat un servitor neascultător, tot ca pildă pentru mireasa sa. În cele din urmă, îşi va maltrata şi mireasa, târând-o inconştientă în camera

nupțială, unde, se presupune, aceasta va fi de fapt violată. Dar mirele intenționează să scoată „scorpia" și din soacra sa, nu doar din mireasă. De aceea, el o va răni ușor cu un cuțit pe soacră, prefăcându-se că scoate din rana acesteia niște testicule (acestea erau reale, atâta doar că aparțineau unui taur care fusese castrat tocmai pentru ca mirele să poate înscena scoaterea „scorpiei" din soacră). Extrăgând presupusele testicule din soacra sa, mirele exclamă către aceasta: „iată de ce erai atât de scorpie și de trufașă!". Mireasa, care asistă la această scenă violentă, temându-se să nu fie și ea rănită asemenea mamei sale (temându-se prin urmare să nu i se extragă organe din corp, adică presupusele testicule), îi jură în acest moment mirelui său că va face tot ce acesta îi va cere și că va fi o soție ascultătoare. Aducând povestea din secolul al XIII-lea ca argument pentru ideea că *Îmblânzirea scorpiei* de Shakespeare este un text despre demolarea personalității femeii de către bărbat, feministele consideră că numele scorpiei din piesă este intenționat ales să fie Katharine, Kate (numită chiar *wildcat*, la un moment dat), întrucât Catarina este proiectată de către Petruccio a fi un animal sălbatic care trebuie dresat drastic, înfometat, nelăsat să doarmă și torturat psihic. Feministele admit totuși că finalul piesei este ambiguu, nefiind evident dacă femeia-scorpie este dresată într-adevăr (adică are personalitatea strivită complet și dizlocată) sau ea interpretează conștient rolul femeii care acceptă, în cele din urmă, mentalitatea patriarhală și cutumele acesteia (poate chiar cu scopul de a-l manipula pe bărbat, prefăcându-se a fi obedientă). În această logică feministă, tema „îmblânzirii scorpiei" ar fi legată de un rit special prin intermediul căruia femeia trece din custodia tatălui în cea a soțului, adică de la feciorie la statutul marital, de la un stăpân masculin la altul, dar numai după ce viitorul său partener de viață i-a distrus sinele și identitatea, construindu-i o alta.

Interpretarea feministă asupra acestei piese este defectuoasă din mai multe puncte de vedere. În primul rând, pentru că exclude orice fel de gândire magică; or, aceasta era specifică pentru Evul Mediu, dar și pentru Baroc ori Renaștere. Este vorba de gândirea magică în perceperea sexualității dintre bărbat și femeie. „Îmblânzirea scorpiei" putea fi, în acest sens, un ritual prin care bărbatul își îmblânzea spaima de *vagina dentata*, de vaginul magic și vrăjitoresc al femeii, vagin care putea primi conotații simbolic-castratoare mai cu seamă în noaptea nunții, când nu doar virginitatea femeii era probată, ci și virilitatea bărbatului. În noaptea nunții era verificată atât puritatea femeii, cât și potența sau impotența bărbatului, iar acestea două erau făcute publice după consumarea actului nupțial. Feministele au uitat, de pildă, să interpreteze prin intermediul temei „îmblânzirii scorpiei" spaima bărbatului de femeia magică și de capacitatea ei sexuală de a inhiba și castra simbolic. Nu în ultimul rând, piesa lui Shakespeare construiește în final din bărbatul Petruccio și femeia Catarina niște egali și aleși, adică parteneri ai unui cuplu arhetipal. Chiar dacă femeia Catarina a fost inițiată dur prin intermediul relației esență-aparență, câștigul major a fost acela că s-a descoperit pe ea însăși și s-a revelat lumii a fi exact ce era: o femeie înțeleaptă, profundă și, mai ales, o parteneră adecvată în cuplu. Petruccio nu este stăpânul ei, decât stăpânul eventual al inimii ei. Cei doi își sunt unul altuia stăpâni chiar în economia *gender* a piesei.

Desigur, nu pot să exclud întru totul interpretarea feministelor pe textul *Îmblânzirea scorpiei* (chiar dacă aceasta este tendențioasă), dar, sufletește și intelectualicește vorbind, prefer interpretarea mea de mai sus.

Liviu MALIȚA

Evanghelişti, apostoli şi apostaţi (II)

Această tradiție firavă a speciei a fost întreruptă cu brutalitate de către noul regim (comunist), care, o vreme, nu a mai îngăduit niciun fel de preocupare şi a făcut imposibilă orice referință religioasă, indiferent de filieră şi de filon. Convingerea că imageria religioasă este şi poate fi periculoasă politic nu i-a părăsit până la sfârşit pe ideologii şi politicienii comuniști din România. De aceea, i-au rezervat un tratament special, care a pendulat între interdicție/respingere totală şi tolerare/acceptare controlată.

Pentru ideologia de partid, mitologia era funciarmente suspectă. Cu toate acestea, i-a aplicat un tratament diferențiat.

Linia epistemologică adoptată este apropiată de cea iluministă, care vede în mituri nişte structuri concurente ale gândirii conceptuale. Imaginarul fiind interpretat exclusiv drept locul de manifestare al iluzoriului, din punct de vedere cognitiv, miturile ar reprezenta o pseudocunoaştere, întrucât afirmă falsul şi nu adevărul, privilegiază caracterul irațional, „ininteligibil" şi „absurd". Rațiunea lor fiind falsă empiric este, deci, infirmabilă, ca superstiție, responsabilă pentru forme retrograde de comportament. Creştine sau nu, miturile sunt repudiate de pe pozițiile tari ale raționalismului şi pozitivismului ştiințific, ca expresii ale ignoranței şi ale obscurantismului – credințe ale omului primitiv, de care omul contemporan s-a detaşat. Manifestată într-un regim militant, ideologia comunistă din România adaugă o atitudine înverşunat atee, care se întemeiază pe fraza mult citată din Marx – „religia, opiu pentru popor" – şi pe alte texte doctrinare.

Din punct de vedere practic, raportarea este dual㠄 În măsura în care aceste producte imaginare puteau fi suspectate că invită sau nu la acțiuni (subversive politic), miturile beneficiau, în ochii Puterii, de un caracter ilicit sau licit.

Astfel, miturile antice erau considerate, principial, inofensive. Ele nu constituiau suportul unei credințe active. Din perspectiva unui praxis ritual, conținuturile lor erau moarte şi încremenite. Or, din moment ce nu amenințau să atragă după ele consecințe practice (nu exista, de exemplu, riscul ca Oedip să incite la adunări publice) şi, prin urmare, nici riscul unei coalizări antiregim, ele erau neutre politic şi s-au bucurat de o circulație (mai) liberă. În perioadele de relaxare ideologică, puterea îşi permitea să le trateze ca pe nişte fragmente ale unui patrimoniu cultural prestigios (semnale de recunoaştere între intelectualii Renaşterii şi ai modernității) şi admitea prezența lor în texte literare, ca mărturii ale revendicării unei moşteniri culturale comune. Miturile antichității greco-romane nu au fost supuse cenzurii politice, decât de pe poziții similare criticii burgheze, în măsura în care au supărat moralitatea umanismului laic occidental şi/sau pudibonderia comunistă, prin conținutul lor evident de imoralitate (incest, crimă, adulter etc.), şi, firește, atunci când deveneau alegorii sau parabole ale Puterii totalitare.

Dimpotrivă, referințele religioase (teme şi personaje emblematice ale creştinismului) sunt invariabil periculoase. Percepute ca şi concurente, acestea sunt direct nocive ideologiei oficiale. Ele au, în ochii Puterii, un potențial subversiv, datorită apartenenței lor la un complex socio-cultural viu: există credințe active,

care presupun ritualuri tabuizate (deci greu de controlat şi extirpat), liturghii ş.a.; cumulează tensiuni mari şi pot fi folosite drept trambuline de salt pentru acţiuni concrete. Cenzura nu le-a ignorat niciodată, ele fiind supuse permanent controlului ideologic şi politic sever. Variaţiile de atitudine au urmat meandrele politice ale P.C.R. şi modificările în conştiinţa de sine a acestuia. Radicalismul şi intoleranţa acută au alternat cu perioade de permisivitate supravegheată – niciodată de libertate politică, care nu numai că nu a fost vreodată acordată, dar nici nu era practic posibilă.

Putem spune, în concluzie, parafazând comentariul lui Ioan Petru Culianu[1] despre utopie, că, în măsura în care reprezentările (mitologice) de tip imagistic sau conceptual ies din cadrul pur speculativ pentru a investi cadrul istoric, ele devin periculoase pentru puterea totalitară.

Imixtiunea Puterii, care a alternat mijloace punitive, prohibitive sau (doar) prescriptive, a modificat radical traseul evolutiv al dramaturgiei româneşti şi a condiţionat relaţiile sale cu religiosul.

Perioada incipientă a **anilor '50** a fost una de politizare excesivă a relaţiei. Epoca debutează cu un moment al prohibiţiei radicale. Asumându-şi proiectul celui mai ambiţios tip de cenzură, Puterea extirpă din discursul literar orice referinţă textuală explicită la universul religios, încercând să interzică însăşi posibilitatea de a gândi o asemenea alternativă. Semnul religios nu e admis nici în contestaţie. Nu puteai dovedi că eşti anticreştin nici măcar sub forma abjuraţiei. Tentativele, dacă au existat, erau rezervate clandestinităţii şi nu au circulat nici măcar sub formă de samizdat. Astăzi, avem ştiinţă despre un singur text: *Hoţul de mărgăritare* de Valeriu Anania, inspirat din factologia biblică, tratând, într-o ilustrare fidelă, pigmentată cu umor şi nu lipsită de o anumită expresivitate poetică, parabola perenă a Fiului Risipitor. Conform mărturiei autorului (ierarh ortodox), piesa ar fi fost redactată în 1952 la Curtea de Argeş. Nu a fost publicată decât în 1993.

Treptat, pot fi constatate atitudini combinate. Rejectarea netă este dublată de acceptarea polemică. Referinţele religioase sunt permise exclusiv pentru a fi persiflate şi combătute (sunt vizate prioritar „sectele" religioase, ca loc de refugiu al „duşmanului de clasă") în texte satirice sau parodice (v. Aurel Baranga, *Stafia din hambar*). Acestea devin material de (contra)propagandă – fie ca forme populare anatemizate (superstiţii, credinţe anacronice, desuete şi degradante, substituite misticismului), fie, asociate legionarismului, pretexte pentru critica dreptei fasciste. Expediată în zona maleficului, experienţa religioasă este, astfel, dublu condamnată – nu doar ca experienţă a interiorităţii ideologic blamate, ci ca aventură criminală – iar simbolurile creştine delegitimate: odată ca expresie a unui misticism retrograd şi, implicit, a unui reacţionarism (politic), apoi, deoarece au fost compromise prin utilizare de către extrema dreaptă.

În pofida unei acţiuni concertate de respingere a modelului creştin, ideologia comunistă, materialistă şi atee, a manifestat o dependenţă (niciodată recunoscută) de acesta. Fenomenul a fost descris de cercetători ca o „întoarcere a refulatului". Tipurile, formele şi simbolurile religioase s-au dovedit mult prea rezistente. Ele nu au putut fi, aşa cum se dorea şi se proclama, desfiinţate, ci doar deturnate. Interdicţia oficială a fost curând secondată de o preluare deghizată. Comunismul a recuperat tacit imaginarul religios, l-a desacralizat şi l-a convertit într-unul politic, socialist. l-a deturnat structurile în interes propriu: a expulzat conţinuturile religioase, dar a păstrat, deghizate, structurile şi tipologia. Formele şi simbolurile religioase au fost puse să contribuie la ritualul de supunere comunistă.

Paradoxul pe care l-au (re)inventat comuniştii a fost acela de a combate „miturile" teologale formatoare, pe care puterea totalitară aspira să le dezintegreze, tot prin intermediul unui mit: unul al progresului, prezentat sub forma unui distrugător de mituri. Acesta era menit să asigure triumful noului şi al tehnologiei, capabil să refacă dialectica dintre angoasele secretate de prezentul sumbru şi promisiunile viitorului radios, prezumat de ideologia progresului. Demitizarea sfârşeşte în remitizare ştiinţifică.

Printr-o transparentă remodelare tematică, mitologia creştină (ortodoxă dar şi occidentală) este treptat înlocuită: la început, cu o „mitologie sovietică", apoi, pe măsură ce discursul naţionalist câştigă în importanţă, cu meditaţia istorică autohtonizantă, alegoria ş.a. O întreagă literatură propagandistică iese la iveală, croită după tiparele şi cu instrumentele textului religios, dar fără nimic din fervoarea participativă şi forţa de impact ale acestuia. Ea nu făcea decât să ateste că jocurile politice sunt la fel de iraţionale ca şi cele demascate, că nu au nimic din cumulativismul şi raţionalismul ştiinţific pretins.

Noua emblemă a sfântului şi a ascetului este, în această pseudoliteratură, redactată sub ideologia *realismului socialist*, revoluţionarul. În *Citadela sfărâmată* de Horia Lovinescu (1955), care se numără printre extrem de puţinele piese care au supravieţuit, fie şi puternic şifonate, devastatorului deceniu, „misticismul" este identificat cu o filosofie „antiumanistă", „malefică" (decodată corect de Ion Vartic ca reprezentând „filosofia vieţii"/*Lebensphilosophie*), căreia îi cad pradă personajele „negative" ale piesei: seducătorul Matei – ideologul „misticoid", fascinant, capabil să stârnească admiraţia până la fanatism – şi Petru – dublul său fratern, atras, iniţial, de risc şi apt de gesturi ultimative şi provocatoare, dar, în final, orb şi ratat, tentat de sinucidere. Tânăra învăţătoare Caterina vine de la ţară pentru a-l salva pe între-timp-cinicul Petru, nu doar prin iubire, ci, mai ales, convertindu-l la religia născândă, comunismul. Literatura îşi ia, însă, binemeritata revanşă. Personajele „negative", Matei şi Petru, sunt singurele credibile artistic.

Formele ritualizate adoptate prin contaminare de imagologia creştină nu reuşesc să facă credibilă noua tipologie. Cel mai adesea misticul-revoluţionar devine un bufon involuntar, lipsit de har histrionic şi de credit artistic.

Textele didactice şi stereotipe ale acestei perioade, în care morala este explicită iar *happy-end*-ul impus, rămân în sfera circumscrisă a propagandei, fără a reuşi să acceadă în literatură. Nu există încălcări ale interdicţiilor, nici forme de frondă. Poziţiile sunt nete. Cele câteva palide inadvertenţe, fie şi conjuncturale, repede sesizate de Direcţia Generală pentru Presă şi Tipărituri, organismul central al cenzurii, sunt atent extirpate din text. De exemplu, piesa lui Paul Everac, *Ochiul albastru*, primeşte avizul de publicare şi reprezentare, cu condiţia „să se elimine scenele în care se vorbeşte de demolarea bisericii din sat"[2]. Prezenţa unor motive religioase, chiar în traduceri şi acolo unde aceasta este justificată istoric, atrage după sine interzicerea. Este cazul piesei *Elisabeta, regina Angliei* de Büchner, respinsă, printre altele, datorită faptului că „ scenele care prezintă pe Filip şi curtea spaniolă sunt dominate la extrem de o atmosferă religioasă. [...] Călugări îngenunchiaţi, şi toţi curtenii în frunte cu regele rostesc rugăciuni"[3].

Putem remarca, totuşi, un caz în care simbolistica este utilizată suficient de ambiguu, pentru a permite interpretări contradictorii, oficiale şi subtil subversive, şi pentru a scăpa vigilenţei cenzurii. Este vorba despre *Mielul turbat* de Aurel Baranga (1954). Personajul vizat, Spiridon Biserică – supranumit, pentru bunătatea sa deconcertantă, „mielul lui Dumnezeu" – deţine, la începutul tramei,

În prim-plan: Lucia STURDZA BULANDRA și Emil BOTTA;
în plan secund: Iulian NECȘULESCU și Marcela RUSU în *Citadela sfărâmată*

Ion FINTEȘTEANU, Maria FILOTTI, Niky ATANASIU și
Dida SOLOMON-CALIMACHI în *Citadela Sfărmată*

În prim-plan: Grigore VASILIU-BIRLIC, Radu BELIGAN și Ion TALIANU în *Mielul turbat*

o poziție de marginalitate în societatea încă dominată de mentalități burgheze, deși condusă de comuniști intransigenți, societate care îl reduce la condiția de simplu executant, depersonalizat și umilit. Personajul este construit după arhetipul christic al victimei sacrificiale. Dezvoltarea intrigii, în urma căreia Spiridon Biserică este propulsat într-un rol de conducere, care îl transformă din subordonat în deținător al puterii, nu urmează, însă, scenariul previzibil al eroului civilizator. Dimpotrivă – și în această abatere de la schemă, în această citare voit ironică a semnificației biblice și în această contrafacere a prescripțiilor ideologice, stă ingeniozitatea autorului –, metamorfoza are conotații malefice. Fostul „umilit", actualul potentat, Spiridon Biserică, se transformă într-un „miel turbat". Și, deoarece, așa cum explicit avertizează autorul, mielul – animalul cel mai blând –, când turbează devine cel mai agresiv, ferocitatea și intoleranța lui Spiridon o vor întrece cu mult pe cea a foștilor șefi. Tensiunea interioară a schemei de construcție a personajului avertizează asupra puterii care denaturează. Față de acest „miel turbat", extras din zonele periferice ale societății și așezat în centru, vechii conducători (trișori, mincinoși, incompetenți ș.a.) sunt niște bieți „mieluși" inofensivi. Adevărata teroare – este avertismentul incifrat al textului – nu ține de trecut: de-abia de acum, în comunism adică, ea stă să vină. Subversivitatea devine, în acest text, marcă a autenticității artistice. (Tipologia lui Spiridon Biserică va fi reluată, mai târziu, în *Sfântul Mitică Blajinu*, 1966).

În schimb, comedioara în trei acte *Adam și Eva* (1963) are o intrigă „pe linie" și un conflict periferic, „nestructural" și „neantagonic". Referințele textuale, etalate și în titlu, la cuplul adamic sunt superficiale și convenționale. Piesa supraviețuiește artistic prin abilitatea cu care Aurel Baranga adaptează, în registru minor, situații,

tipologii (v. perechea Nacu/Tacu) şi surse ale comicului de sorginte caragialiană şi, mai ales, prin surprinzător de bine scrisa scena inițială, care îl introduce pe Adam Vintilă, ca pe un personaj misterios ce „îndreaptă erori umane" şi care, într-o societate a suspiciunii generalizate, pare că ştie totul despre toți. Invers ca în scena biblică, acesta o ispiteşte pe Eva nu cu iluziile cunoaşterii, ci cu cele ale trăirii.

*

După 1964, Partidul Muncitoresc Român îşi reorientează politica şi modifică prioritățile propagandei, inclusiv ale cenzurii. Dezideologizarea parțială şi inconsecventă care urmează demarează printr-o epocă de liberalizare controlată, cu efecte benefice în sfera artei, unde, strategiile de restricționare continuă, deciziile de interzicere totală sunt tot mai rare.

În pofida obstrucționărilor curente, tematica religioasă începe, în deceniul şapte, să îşi configureze un areal propriu în dramaturgia acelor ani. Dacă până atunci, când scriitorii se confruntau cu interzicerea radicală de utilizare a simbolurilor religioase în textele literare şi a le folosi desemna un spirit de contestare, de opoziție, inimaginabil întrucât o astfel de tentativă purta cu ea riscul închisorii, de acum, grație relativei permisivități politice, scriitorii pot apela la ele pentru scopuri intrinsece procesului de creație artistică. Astfel, ceea ce, în anii '50 era, cel mai adesea, pretext pentru satiră devine acum instrument de meditație şi problematizare a existenței.

Tendința, evidentă în această etapă, de a resuscita o tematică religioasă, este nu numai firească şi legitimă, dar şi explicabilă. Pentru artist, religia creştină constituia, în climatul politic dat, alternativa prin excelență a ideologiei totalitare de tip materialist şi ateu. Ambele sisteme aspiră la totalitate şi e de aşteptat ca, într-un context polarizat, ele să se atragă. Religia se dovedeşte un centru alternativ de putere. Deşi violent concurat, negat şi destabilizat, el nu putea fi desființat.

Această tendință are premise diferite, dar nu contradictorii. Urmându-le, putem grupa textele dramatice inscriptibile ei şi pe autorii lor în trei mari categorii, cu granițe flexibile şi numeroase interferențe.

1. A aborda literar teme religioase devine o formă de a afirma arta ca pe un act liber. Motivele creştine, dacă apar în piese de teatru, ele au o utilizare strict culturală, neutrală din punct de vedere religios sau politic. Sunt nişte *topoi*, în sensul acordat de Robert Ernst Curtius termenului – de locuri comune ale culturii. Substratul religios nu este valorificat politic, ci neutralizat. Autorul nu e interesat nici de adâncimea sau specificul experienței religioase, ci de un *topos* cultural, care să permită accesul la universal şi deschiderea spre alte tipuri de teme, cum ar fi cea a Timpului, a Istoriei, a declinului civilizațiilor ş.a.m.d. Doar implicit şi secundar astfel de texte exprimă o atitudine a artistului, incomodat în arta sa de intoleranța regimul totalitar pentru adevăr.

La un prim nivel, aşadar, temele religioase nu sunt cultivate în sine, ci drept punți de legătură spre alte teme, ce au în comun un scepticism de tip metafizic, în orice caz, transistoric. Unii scriitori sesizează în asocierea dintre artă şi religie un bun pretext pentru reflecție – de o calitate, uneori, remarcabilă. Dacă putem identifica în această atitudine o opoziție, ea este una *culturală*, şi constă, principial,

în refuzul – în cazul acelor dramaturgi interesați de afirmarea propriei independențe – a contingenței cu realul și programatica ignorare, cu un fel de euforie chiar, a comandamentelor politicului. Operele lor sunt animate de un discret spirit de frondă. Interesul speculativ marcat (pentru interogație, dezbatere, dialectică) transformă, în general, aceste piese în drame de idei, nu de puține ori construite a-dramatic. Calibrul ideaticii diferă, ca și cel al realizării artistice.

Unul dintre acești scriitori este Dan Botta, care abordează tematica religioasă din dorința de abstragere estetizantă din contextul social-politic degradat. În *Soarele și luna* (1968), „dramă liturgică în patru acte", autorul pornește de la popularul mit pre-creștin omonim, căruia îi asociază elemente de basm și alte aluviuni din orizonturi culturale diverse, pe care le subordonează unei mitologii creștine. Aceasta organizează sensul dramei pe o triplă dimensiune. Una normativă, în care numai forțele și principiile creștine reunite (cei șapte arhangheli, cele nouă cete îngerești, cei nouă preoți, icoanele sfinților, a Maicii Domnului și a Mântuitorului etc.) reușesc să oprească incestul. Într-o a doua dimensiune, cosmogonică, termenii incestului (Soarele și Luna) devin principii ale unei construcții cosmice. Printr-o rescriere foarte liberă a unui fragment al Genezei, dramaturgul-poet îi transformă în „luminători", făcând din ei niște realități originare ale Universului. În sfârșit, într-un al treilea plan, drama iubirii interzise dobândește un sens purificator: sublimată, patima devine principiu al iubirii celeste.

Gesticulația poetică este vastă, iar retorica romantică. Uriil (etim.: *Lumină* sau *Focul lui Dumnezeu*) se autoportretizează ca „arhanghelul pierzării", amenință cu nimicirea, pentru a restabili echilibrul cosmic. Tot el are un rol inițiatic, fiind cel care îi intermediază Soarelui – Marele Răzvrătit împotriva Cerului – vizitarea instructivă a Iadului. Viziunea creștină asupra acestuia este contaminată de cea greacă, mediată de Dante Aligheri, asupra Infernului. Soarele, călăuzit de arhanghelul Uriil, poate contempla acolo „un cin de păcătoși din dragoste", ce reunește cupluri incestuoase, celebre cultural: Oedip și Iocasta, Amnon și Tamar (copiii lui David), Semiramida și Ninos, Fedra și Ipolit ș.a. Un reflex gnostic unește Principiul Binelui și pe cel al Răului. Iadul, definit ca centru suprem al negativității, „încordare spre neființă și spre rău" (p. 213), este revelat ca „o răsfrângere a Cerului" (p. 204) și un „făuritor de armonie".

Această direcție alternativă, neutră politic, în care experiența religioasă devine pretext pentru interogație metafizică, se dezvoltă la I.D. Sârbu, Horia Lovinescu, Marin Sorescu *et alii*[4] spre meditație și drame ale cunoașterii.

Cel care, fără îndoială, a atins un înalt grad de reușită estetică în acest gen de dramaturgie, fiind și primul care a înnoit în mod autentic forma și conținutul dramatic, este Marin Sorescu. Prin *Setea muntelui de sare* (1974)[5] – triptic format din *Iona* („tragedie în patru acte", scrisă în 1965, publicată în 1968), *Paracliserul* („tragedie în trei tablouri", 1971) și *Matca* („piesă în două acte, șase tablouri", concepută între 1969 și 1973, publicată în 1974) –, autorul ar fi recuperat, este de părere Corin Braga, în spațiul autohton, teatrul de mistere medieval, filtrat prin farsele populare. Demersul său ar fi echivalentul, în modernitate, al speciei *autosacramental*, inventate, în timpul Contrareformei, de Calderon de la Barca. „Primitivismul incantatoriu" al acestor piese reprezintă forma originală prin care scriitorul român explorează criza spiritului modern[6].

Marin Sorescu a indicat singur linia interpretativă a celor trei piese ale ciclului, într-un text din caietul program al spectacolului cu piesa *Matca* de la Teatrul Mic (1974), folosit de Marian Popescu drept punct de plecare pentru construcția sa

critică[7], axată pe un sens ascendent al interpretării. Valorificând eficient simbolistica labirintului, ipostaziat diferit în fiecare dintre piese (balena, catedrala şi labirintul acvatic), criticul investighează multiplele rătăciri ale personajelor prin labirint, tentativele eşuate dar, mai ales, luminoasa ieşire dibuită de Irina, în *Matca*.

Coerenţa lecturii, limpezirea univocă a semnificaţiilor privează, însă, textele de ambiguitatea lor funciară. O mai mare prudenţă în creditarea integrală a mărturiei metatextuale a autorului şi a comentariului pe care acesta l-a produs asupra propriei opere ar fi fost salutară.

Prima piesă a trilogiei, *Iona* este o naraţiune biblică, în interpretare liberă, ce se dezvoltă ca metaforă pentru o meditaţie mai larg umană despre limitele condiţiei umane. Reflectând, cu ambitus filosofic şi estetic, dar şi cu un inconfundabil umor, realitatea cotidiană, piesa reinterpretează mitul biblic omonim. Asemănările se opresc, însă, la coincidenţe anecdotice. Marin Sorescu nu reţine semnificaţiile sale principale – refuzul sacerdoţiului şi riscurile trufiei –, ci, redimensionându-l, centrează textul pe drama captivităţii şi pe mistica libertăţii: biblicul Iona, profet minor, este exemplul unui mare pedepsit, dar şi beneficiarul experienţei salvării miraculoase. Reactualizată, piesa explorează, prin intermediul unei situaţii-limită, condiţia omului modern, confruntarea sa cu absurdul existenţei, pendularea între sacru şi profan, între angoasă şi speranţă, între dorinţa sa de comunicare şi izolarea şi alienarea la care este condamnat.

Condiţia specială a personajului este fixată în didascalii, în care autorul îi subliniază „caracterul «pliant»", care se dedublează şi se strânge după trebuinţele scenice".

Iona este un pescar obişnuit şi nu tocmai. Înrudit cu Ahab al lui Melville şi cu „Bătrânul" lui Hemingway, el vânează monstrul marin – pe „Barosanul", căruia „îi cunoaşte fiecare solz": „De vreo câţiva ani îl am în cap, numai că nu pot să-l pun, aici, în năvod." (p. 28). Totodată, el este un „pescar fără noroc" (pentru a-şi corecta insuccesul zilnic, joacă scena psihodramatică a pescuirii din acvariu), unul care vrea să se facă „pescar de nori". Îi e teamă doar că, altfel ghinionist, atunci „ar aduce repede potopul" (p. 29).

Iona duce o viaţă asemeni schivnicilor, dar natura sa rămâne dual, împărţită între aspiraţia spre Înalt („Vrea să prindă soarele în năvod.", p. 46) şi damnarea telurică: are o „privire otrăvită", „pe ce pune ochii, moare" (p. 29). Conştient de propria condiţie, Iona ştie că este un vânat şi nu un vânător: pescuieşte aşteptând încordat, dar n-ar vrea să prindă niciun peşte. Singur îşi defineşte această stare contradictorie, de autoiluzionare combinată cu luciditate rece: „E ca şi când ai bea otravă şi te-ai aştepta ca ea să nu-şi facă efectul." (p. 30)

Acest personaj abandonat propriilor angoase, invadat de întrebări şi măcinat de indecizii, se confruntă cu un univers ameninţător, simbolizat, la început, de gura larg deschisă a unui peşte imens, gata să te înghită, figurat, mai apoi, de labirintul ermetic al burţilor de peşte, alcătuit din spaţii concentrice, care se închid unul asupra celuilalt şi se conţin reciproc. Fiind un erou activ, din categoria protestatarilor, apt să se sacrifice pentru câştigarea libertăţii, Iona îşi începe propria *questă*, animat de un demon al cunoaşterii: „într-o singură viaţă ne scapă mereu câte ceva. De aceea trebuie să renaştem mereu" (p. 42).

Imediat ce îşi dă seama că este închis, Iona reactualizează „povestea cu unul înghiţit de un chit"[8], dar gestul amintirii (parţiale) a scenariului mitic nu reuşeşte să îşi activeze valenţele soteriologice, deoarece Iona îşi aminteşte povestea, dar îi uită finalul: reculegerea şi rugăciunea înălţată de profet din burta chitului spre

Dumnezeu. Lapsusul îl privează, astfel, pe Iona de identificarea cu un exemplu arhetipal, fiind silit să imagineze un final personal poveștii sale.

Personajul traversează mai multe probe inițiatice. El experimentează *drama solitudinii*, *a claustrării* și *a incomunicării umane*, *îndoiala metafizică*, *angoasa izolării* (comunicată în registru comic), *revelația absurdului* („Totul este invers.", p. 51), *sinuciderea* (din luciditate și nu din disperare), dar și *etiologia speranței*: „les eu la liman" (p. 47); „Răzbim noi cumva la lumină!" (p. 51). În călătoria lui prin labirintul organic – odisee a eului înstrăinat de sine –, fiecare semn cu care Iona se confruntă este dublat de contrariul său, speranța îngemănându-se mereu cu nimicirea.

Ieșirile succesive din burțile peștelui sunt tot atâtea tentative ale eului de reântoarcere la propria matrice, niște nașteri consecutive. După fiecare evadare, personajul se regăsește, însă, tot mai singur, mai inutil și mai amenințat. Dumnezeul inutil, care a fugit din propria creație, maximalizează angoasa și sporește infinit responsabilitatea omului, silit să i se substituie („oamenii vor un exemplu de înviere", p. 49).

Drama (in)comunicării – Iona, un proroc minor, care nu-și mai poate aminti propriul trecut, își creează o iluzie a comunicării, confesându-se continuu, într-un monolog halucinant, plin de dramatism – este dublată de una a cunoașterii. Deși terifiantă, singurătatea nu e conotată doar negativ: ea devine o condiție a introspecției, oferindu-i personajului șansa de autocunoaștere (Iona are acces la „reamintirea de sine", strigându-și, în cele din urmă, numele rememorat) și de a fi solidar cu sine (după ce a avut revelația, „iluminarea" că numai „calea exterioară, dincolo de lume, poate fi absurdă", Iona se va lua cu sine, în această nouă călătorie).

Traseul inițiatic al personajului – derulat, în plan gnoseologic, între inconștiență și luciditate – se încheie cu un gest de fermitate: Iona își spintecă burta. Replica finală – „E invers, Iona... Totul e invers!" – invită la o lectură tabulară. Reactivând metafora drumului, textul se închide în propria circularitate.

Actul sinuciderii este neechivoc. Semnificațiile sale sunt, însă, ambigue.

Acesta poate sugera o iluminare, care să indice abia în final drumul de urmat. Sinuciderea ca moarte ritualizată îi asigură personajului intrarea în(tr-un nou) mit. Prin înjunghiere, eul pătrunde în sine (Iona găsește spre interior drumul rătăcit spre înafară), înaintează spre adâncurile propriei sale esențe, iar ființa se sacralizează în/prin moarte.

Pe de altă parte, finalul permite să fie interpretat ca o demisie, motivată de scepticismul existențial („Peștele mare îl înghite pe cel mic") și de conștiința ironică a protagonistului, care înțelege că este victima unui demiurg rău, ce i se opune[9]. Când, îmbătrânit și singur, Iona izbutise să iasă, în sfârșit, afară, să ajungă la lumină, el s-a înspăimântat de noul orizont ce i se așternea, închizându-se, în fața ochilor („Îngrozitor!... Mă miram eu de ce nu sunt fericit.").

Sugestiile ambivalente ale finalului au generat două linii distincte în interpretarea critică.

Unii comentatori nu au pus accentul pe sinucidere, în sens propriu, ci pe actul simbolic de „a răzbate cumva la lumină".

George Genoiu îl citește în sensul unui optimism brutal, ca „eliberare a individului de prejudecăți, de conformismul acumulat de secole în ființa umană – omul care încearcă noi dimensiuni în planul existenței contemporane"[10].

Alexandru Ivasiuc crede şi el că, prin decizia de a nu renunța (convins că numai „drumul e greşit" nu el însuşi) şi de a începe o nouă călătorie – de astă dată „spre interiorul bogat în valoare şi fundamentat al ființei omenirii" –, Iona „potențează o cale nouă", găsind „adevărata sursă a valorii". „Finalul nu închide, ci deschide o perspectivă nouă: Iona rămâne viu şi capabil să o străbată".

Încă mai apăsat, Monica Lovinescu îl interpretează pe Iona ca pe o „figură a speranței îndărătnice, până la ultimul gest, pe care-l înfăptuieşte tot în sensul speranței. Atât de obsesivă e această speranță, încât îl împinge pe Iona la o serie de gesturi mereu desfăşurate împotriva evidenței, împotriva realității."[11]

Mai mulți critici au descris actul sinuciderii ca un *regressus ad uterum*[12].

La antipod, alte lecturi critice au exploatat semnificațiile thanatice ale sinuciderii.

Corin Braga[13] va citi piesa pe trei versante ale negativității.

În plan politic, ca anti-utopie a societății totalitare – o parabolă a regimului comunist, „metaforă a sistemului social, care înghite asemeni unui pântece mistuitor". (Personajul Iona ar face „o lectură inversă a sloganurilor progresist-eschatologice, văzând lumea ca pe un «ou clocit şi răsclocit», «din care trebuie să iasă cine ştie ce viitor luminos».")

Înțeleasă ca dramă metafizică, piesa reține „prin inversarea în negativ a scenariului biblic, ce se datorează relației specific moderne a omului cu divinitatea". „Căutările soteriologice nu mai conduc către ființă, ci către neant. [...] Mântuirea este înlocuită de descompunere, într-un pântece al morții cosmice. [...] Chitul simbolizează un *Dumnezeu negativ* («hoitul hoiturilor», cum caracterizează personajul entitatea acvatică ce l-a înghițit), un *demiurg rău*, temă gnostică pe care o exploataseră şi alți scriitori români, de la Blaga la Cioran."

În sfârşit, în plan psihanalitic, piesa – în care „scena teatrală este o uriaşă imagine a sufletului personajului" – ilustrează „prăbuşirea în cercul mental al autismului". Terorizat de vacarmul lumii moderne, Iona *„s-a dărâmat* în sine însuşi", într-o închisoare cu „ziduri organice, lipsite de ferestre către semeni". Introvertirii personajului îi urmează dublarea şi apoi pulverizarea sa într-o mulțime de euri autonome, sfârşind cu „fixarea lui în poziție psihotică, în nebunie".

Merită, cred, reținute valorile sintetice ale piesei (textul conține şi afirmă simultan alternative interpretative opuse), care poate fi citită ca o meditație profundă asupra condiției umane tragic absurde, dar şi ca o reflecție incendiară despre viață şi sensurile ei multiplu stratificate.

Piesa mediană a trilogiei, *Paracliserul*, este singura care are o problematică autentic religioasă, vorbind despre aventura unui puțin credincios, dar, totuşi, înfometat de credință. Poate nu întâmplător, spre deosebire de celelalte două, care au fost frecvent jucate, ea are premiera absolută în străinătate (la Skopje, în 1971), iar în țară nu a fost pusă în scenă decât de două ori, în 1981, şi atunci la teatre periferice din zona minieră (Petroşani şi Reşița).

Declarațiile regizorului Radu Dinulescu, din caietul-program al spectacolului, preluate sau anticipate de alte lecturi critice, indică o deconstruire a sensului religios şi o deplasare a sa spre „relația omului de geniu cu spațiul cultural", semnificație posibilă, dar nu prioritară, a textului.

Piesa este ingenios făcută, trimiterile biblice interferând fericit cu mitul Meşterului Manole. Accentul nu cade, însă, ca în clasica baladă populară a *Mănăstirii Argeşului*, pe drama constructorului sau pe măreția operei, ci pe avatarurile credinței şi ale necredinței. Un ultim paracliser, din speța rară a

„mohicanilor unei idei" (Nicolae Manolescu), lipsit de o investitură oficială, se autounge în funcție, și, pentru a legitima și autentifica o ultimă catedrală, nouă, dar uitată de toți și nevizitată de nimeni, decide să o afume cu lumânarea. Travaliul, care îi ia întreaga viață, sfârșește printr-un autodafeu.

Universul este post-arghezian, dar lipsit de încrâncenarea *Psalmilor*, cu șansa, până în punctul deznodământului, care schimbă radical registrul, de deschidere spre ironie, spre ludic, spre joc: „De-o viață întreagă îl caut. Unde ești, Chimiță? Că tu m-ai legat la ochi și nu pot să-ți spun decât așa, ca un copil." (p. 82) Problematica credinței este blagian conexată cu cea a cunoașterii interzise sau transcendental cenzurate.

O dialectică inseparabilă reunește puterea credinței cu ispita îndoielii, a negării, a contestației și a răzvrătirii. Mistuit de propria pasiune, Paracliserul refuză să cedeze Răului („... am intrat în rezonanță cu întunericul. [...] Nu trebuie să ne descurajăm...", pp. 75 și 78) și se încredințează naiv Binelui: „Sfinții ies din gălbenușul de ou, ca parașutiștii din avion. Câtă vreme va mai fi un ou, nimenea nu va mai ploua deasupra noastră" (p. 77). Îndoiala se naște (și) în cazul său din luciditate. Paracliserul știe că universul este o armonie de contrarii și are viziunea nedogmatică a raiului, în care „pomul oprit e direct cu draci pe ramuri" (p. 75).

Treptele iluminării interferează cu praguri ale negației. „Sfinților, primiți-mă în rândurile voastre, măcar ca figurant." (p. 71) – sună una dintre rugi, urmată de o poetică invocare prin inversiune: „Doamne, tu ești oaia mea cea rătăcită, fără tine mă simt nepereche. Ia-mă-n coadă prin lumea ta infinită, ori măcar în luna cea din ureche..." (p. 78) Lor le este contrapusă o atitudine de răzvrătire fățișă, etalată sub haina înșelătoare a litaniei: „După ce le-ai făcut pe toate singur, ce ne-a mai rămas și nouă, celor de pe fundul lucrurilor făcute? De-am putea cel puțin ploua înapoi potopul, să-l aruncăm în sus în patruzeci de zile și un miliard de nopți, pedepsindu-te pentru păcatele tale! [...] Și să te troienim, în hibernare, ca înainte de Facere. [...] Și să ne gândești pe fiecare în parte de la început. Și să ne răzgândești de la început. Și să nici nu ne mai faci! Și să ne lași în pace! Să ne lași în pace! Să ne lași dracului în pace, Doamne!" (p. 83-84)

După o ascensiune anevoioasă – „Am ajuns departe, foarte departe, cel mai departe." (p. 78) –, în care direcția fizică indică transparent una spirituală, personajul trăiește o stare contradictorie. El are revelația neantului și a inutilității („Te rogi atâta timp să ți se arate Dumnezeu și, când ajungi lângă el, nu-l mai vezi.", p. 77), dar și satisfacția dată de conștiința lucrului bine făcut. Paracliserul exclamă „(*aproape fericit*): Există o voluptate și a epuizării." (p.79)

Personajul își anticipează singur finalul, identificându-se (printr-o dublă lectură: literală și figurată) cu icoana Sfântului Sebastian martirizat: „În sfârșit, un om fericit! [...] Care și-a luat soarta în propriile-i mâini, în propriul trup, în ochi, în inimă... Care și-a luat soarta în propria-i inimă." (p. 80) Prin arhetipul ales, personajului nu i se dezvăluie doar calea de urmat, ci i se sugerează, dincolo de sacrificiu, promisiunea salvării.

Totuși, nici în momentul final, îndoiala nu îl părăsește. Starea de beatitudine („Începe să miroasă a mir [...] deasupra pământului păcătos", p. 79) este contracarată de incertitudinea că nu va putea să termine ctitoria. Aflat în punctul cel mai înalt, deasupra și în afara contrariilor („Nu mai e nici măcar iadul.", p. 80) – singurul loc în care confesiunea-monolog a omului cu Dumnezeu este posibilă și, sfătos-bătrânească, ea chiar se produce –, Paracliserul vrea să coboare, să se întoarcă „jos, la temelie..." (p. 84). Gestul nu mai este, însă, posibil, deoarece

paznicul, surd până atunci la chemările sale, intră neobservat și, indiferent, ridică scările, lăsându-l suspendat și forțându-l să-și asume propria misiune. Atunci abia minunea se întâmplă, iar Paracliserul o constată „(îngrozit) Și uite, calc în jos... și alunec în sus! [...] Căci nu mai e nimeni mai sus decât mine. Iar eu plutesc, Doamne, pe nori, ca tine." (p. 85–86)

Tensiunea dramatică a finalului stă în ambiguitatea sa, care sudează posibile semnificații opuse. Faptul că Paracliserul își dă foc în spațiul sacru al boltei bisericii și în fața altarului, cu ultimul muc de lumânare rămas, poate fi citit, inițial, ca o provocare, dar și ca o formă apostolic consacrată de a se încredința lui Dumnezeu. Duplicitatea gestului consună cu dezvoltarea tramei și cu întreaga evoluție a personajului, căci, numai în punctul de plecare și numai în intenția pioasă a Paracliserului, afumarea bisericii reprezintă o faptă a credinței, care să suplinească absența incomodă a tradiției. Altminteri, ea este una drăcească, blasfematorie. De altfel, protagonistul însuși exclamă în final: „Lăsați-mă să cobor, o biserică mai neagră decât asta nu mai pot face" (p. 84)

Sensul se clarifică, însă, odată cu ultimele replici. Rugul format din trupul său arzând, care aruncă „lumini fantastice peste catedrala neagră" (p. 86), scapă registrului satanic. El nu provine dintr-un foc nimicitor, ci dintr-unul sfânt, aducător de lumină. Corelat cu replica finală, de două ori repetată („Așa, de sufletul meu...", p. 86), trupul Paracliserului mistuit de flăcări devine simbolul lumânării aprinse pentru propriul suflet, dar și *rug aprins* – epifanie a divinului, ca în viziunea lui Moise, și, totodată, izvorul necesar de lumină, care să nimbeze altarul noii biserici, altar de unde lipsesc icoanele, pe care „pictorul orb nu a mai apucat să le facă", și unde „nu mai există nici măcar o aureolă" (p. 78). Rugul aprins cu propriul trup consacră revelația ultimă, care separă definitiv sfințenia de necurățenie, aducând (în) lumină și aureolând.

Viziunea se încheie rotund, închizând în experiența sacrificală a Paracliserului destinul liturgic al universului, salvat și sanctificat de Christos-Fiul Omului. Căci, beatificarea personajului și primirea sa în dumnezeire („Nu mai e nimeni mai sus decât mine. Iar eu plutesc, Doamne, pe nori, ca tine. [...] Și nu mai pot să cad, ca și tine. Lumea e de-a dreapta și de-a stânga mea. Iar eu sunt în mijloc...", p. 86) nu la Dumnezeu-Tatăl veterotestamentar face trimitere, ci la Dumnezeu-Fiul, reinstalat – după Golgota și după ce a pecetluit prin suferința îndurată garanția salvării – într-o glorie nepieritoare, care face orice întoarcere imposibilă. Rugul aprins de trupul Paracliserului în bolta bisericii invocă metonimic paradigma Înălțării.

O ironie subtilă învăluie și acest text aparent atât de fervent mistic. Dacă este adevărat că finalul piesei poate fi citit ca o *Imitatio Christi (Urmarea lui Iisus)*, acesta nu reușește, însă, să păstreze sensul în ordinea strictă a religiosului, oferindu-se, simultan, și ca metaforă a creației laice. A unei creații frustrate de propria semnificație exact în măsura în care s-a gândit pe sine ca replică a marii creații demiurgice.

Deși lasă impresia că a descoperit o călăuză credibilă, întrucât supraumană, Paracliserul se orientează, în realitate, după repere pe care el singur și le alege și tot el le și deconstruiește.

Afumarea bisericii – prezentată ca act de credință maximă, pentru a compensa necredința celorlalți – se află la antipodul adevăratului semn al credinței (umilința), fiind, de fapt, un cert indiciu de trufie. Paracliserul are convingerea că el poate „întări, printr-o operație de accelerare a semnelor, istoria, vechimea

edificiului"[14]. Un singur om se substituie, astfel (încercând s-o rezume) unei întregi tradiții.

Reperul Sfântului Sebastian, cu care Paracliserul pare să realizeze o identificare de tip arhetipal, conține și el un refuz al contopirii mistice, preferând participării prin contagiune, opțiunea lucidă. Motivul ascuns care îl animă pe personaj este acela de a adopta o postură prestigioasă cultural.

Iluminarea la care Paracliserul accede, în finalul piesei, reprezintă o revelație inversată: una a propriei demiurgii, care atrage, prin identificare orgolioasă, necesitatea jertfei capabile să consolideze opera, dar care, prin chiar actul consumării sale, o aneantizează. Opera nu mai supraviețuiește autorului.

Matca devine, în lectura lui Marian Popescu, dar nu numai, „cheia de boltă " a întregului sistem dramaturgic sorescian. Sacrificiul guvernat de iluzie al lui Iona și al Paracliserului nu este rodnic. Singură Irina nu mai cade victimă iluziei – „monstrului din labirint" –, deoarece „«ctitoria» ei, pruncul pe cale de a se naște, este o certitudine". Sicriul pe care plutește, în final, copilul este citit ca o „arcă a bunei speranțe", sensul încrederii în triumful nou-născutului fiind susținut de prima și ultima *lecție* despre viață și moarte, pe care Irina i-o spune, în care ea face referire la potop ca la „un semn de inocență și de nou început" (p. 72). Accentul lecturii critice este pus pe eroismul mamei, care dă consistență și sens experiențelor finalizate în eșec ale celor doi, care au precedat-o. Ultima piesă a trilogiei „a cuprins, în sfârșit, personajul-idee totalizatoare, care să arunce asupra întregului o lumină egală, puternică. Iona, cel care pornește bine, dar greșește drumul prin labirintul iluziilor, Paracliserul – cel care găsește drumul bun, dar o pornește prost – au fost treptele necesare, pe care, pășind, Irina își înalță copilul deasupra apelor. Ea, *matca*, este singura care nu se mai poate speria. Adversitatea lumii nu mai este monstruoasă, moartea nu mai este *în van*, căci «ctitoria ei» – copilul – îi dă siguranța de nezdruncinat că totul continuă firesc."

Mă voi opri asupra sensului ocultat, care pune în balanță cu speranța și salutara ieșire din labirint, eșecul, moartea, ratarea.

Tipologiile trilogiei sunt, într-adevăr, compatibile – prin caracterele puternice etalate: voință, tenacitate, stăpânire de sine și eroism – cu succesul. Numai că, survenind în urma mai multor experiențe ale eșecului, acesta este afirmat ambiguu, însoțit de expresii ale iluziei, care îl destabilizează. Niciunul dintre finaluri nu este categoric, fiecare sugerând iluzia unui sens, culminând, în cazul Irinei, cu mirajul speranței. Nici aici textul nu impune, însă, nimic, fiind vorba despre o fantasmă și nu de o certitudine.

Miracolul nașterii se suprapune, până la contopire, în piesă, cu scenariul morții, ambiguitatea maximă citind nașterea ca pe o „aruncare în lume", deci ca pe o moarte, iar pe aceasta ca pe o nouă naștere.

Mai multe semne textuale activează dubletul oximoronic viață-moarte. Ambele se petrec într-o situație limită, generată de apele ce înghit un sat lăsat pradă urgiei dezlănțuite. Cele două personaje, bătrânul tată muribund și tânăra sa fiică, învățătoarea Irina, aflată în chinurile facerii, își amestecă, până la indistincție, strigătele de durere și groază. Conversația lor în „casa-matcă" din mijlocul diluviului, care reface, așa cum bine observă Laura Pavel, „atmosfera de ritualitate carnavalescă a vieții rurale"[15], menține intimitatea semnificativă dintre naștere și moarte, anticipând finalul.

Mitul escatologic al potopului (invocat în cheie ironică de personajul feminin, încă din scena introductivă, drept un „al doilea potop", pe care „viitoarea Biblie" îl va consemna ca pe unul răsturnat, pus la cale de diavol, pentru a corecta lumea care „prea se sfințise") e altoit cu unul al resurecției.

Finalul, de un umor hâtru, anunță posibila și, întrucât imaginată, iluzoria salvare în chiar clipa morții. Frumusețea lui stă în dubla de-realizare pe care o construiește. Realul este denegat atât din punct de vedere psihologic, cât și ficțional. Operațiunea salvării iminente poate fi doar o *Fata Morgana*, produsă de mintea încinsă a unei mame disperate, căreia, deși i s-au năruit toate speranțele, mizează încă profilactic pe speranță. În plan compozițional, piesa se încheie simetric, prin reintrarea în poveste. (Propensiunea culturală a învățătoarei Irina pentru mit este dublată de cea a Moșului, precaut să își proiecteze propria viață în legendă – ambele, atitudini care delegitimează factologicul.) Discursul însuși se dedublează, alternând vorbirea la persoana întâi cu cea indirect-liberă, pentru a-și sublinia caracterul de ficționalitate, asumându-și, astfel, consistența posibilului și nu pe cea a realului.

Indiferent de lectură, ambiguitatea persistă (textul cultivă frecvente confuzii între aluziile thanatice și cele legate de miracolul „facerii"), iar o privire atentă îi dezvăluie sursa profundă. Etalarea scenariului salvării – Moșul își construiește, asemeni biblicului Noe, propria arcă, Irina este „Născătoarea" unui nou Mesia etc. – ocultează singura informație certă a textului: copilul este așezat într-un *sicriu*, adică în coșciugul pe care și-l sculptase cândva, din lemn de stejar, Moșul, devenit acum „leagăn" și „barcă de salvare". Pe acesta îl susțin brațele încleștate ale mamei ridicate deasupra capului.

Imaginea copilului nou-născut plutind pe ape trimite transparent, chiar dacă nu explicit, la legenda lui Moise. Pentru a fi salvat de condamnarea regală la moarte, acesta a fost lansat, la rândul lui, de mama sa, pe apele Nilului, într-un coș din papură. În cheie psihanalitică – și este interpretarea pe care i-o dă Freud însuși –, coșul împletit în care plutește Moise simbolizează pântecele matern. El este, totodată, un recipient al ofrandei (funcția religioasă valorifică suplimentar schema soteriologică), ceea ce concordă cu atributele sacral-eroice ale legendei. Copilul „scos din ape", Moise, va deveni nu doar erou spiritual, dar și un conducător politic și militar, un legiuitor. Faptul că, dimpotrivă, în piesa soresciană, care se resimte, cum observă tot Laura Pavel, de „ethosul acelui paradoxal «râsu'-plânsu'»", copilul e trimis în lume într-un sicriu – obiect consacrat al morții – activează, implicit, valențele thanatice. Coșciugul-arcă subliniază ideea că mitul salvator (invocat terapeutic de personaj) e folosit într-un registru funebru, care, într-un fel, îl subminează.

Câteva indicii precedente susțin ipoteza că finalul piesei se joacă, în subsidiar, pe crepuscul.

Mai întâi, „goetheenele mume" se zăpăcesc și, derutate de proximitatea greu disociabilă viață-moarte, în loc să-l ursească pe nou-născut, îi cântă prohodul destinat Moșului. Este adevărat că valențele sumbru-prevestitoare ale acestui gest sunt ipotetic anihilate de contextul în care el se produce – care este unul al Carnavalului. Trebuie, însă, spus că nu e vorba despre un carnaval autentic, ci de unul ce aparține ritualurilor consacrate de eufemizare a morții, fapt de natură să păstreze ambiguitatea, permițând dubla interpretare: confuzia este intenționată, fiind utilizată nu pentru a anticipa, ci pentru a îndepărta moartea, dar ea poate fi și involuntară, semn, în acest caz, cu conotații funebre.

Dialogul cu Titu Poantă, tânărul din copac cu logodnica moartă în braţe – Vocea aflată în afara scenei, deci într-un spaţiu al speranţei – începe sub bune auspicii, dar se încheie într-o atmosferă deprimantă: Irina află despre moartea logodnicei (exact în momentul în care se oferise să le devină celor doi, împreună cu soţul ei, naşi); Poantă crede el însuşi despre copil că este mort ş.a.m.d. Simbolistica transparentă vine să întărească semnificaţiile thanatice: în nebunia deznădejdii, tânărul începe să cânte din copac ca un cuc. Acest fals porumbel de pe Ararat, care i-a adus cândva vestirea lui Noe (cucul e un simbol solar, ce anunţă venirea primăverii) îşi inversează, aici, semnul, devenind un mesager al morţii.

Apoi, dorind să se încurajeze singură, în momentele agonice, Irina evocă, vădit consolator, mitul chitului, din legenda lui Iona. Nu doar burta mamei, ci, din nou ambivalent, şi sicriul ce adăposteşte preţiosul dar este comparat cu „balena" biblică. Ea „a făcut totul. S-a simţit până la sfârşit răspunzătoare de soarta celui pe care Dumnezeu i-l sădise în pântec. L-a depus teafăr pe uscat..." Adagiul (semn al ironiei textuale), pe care personajul feminin îl rosteşte cu jale, separând, de astă dată simbolurile gemene, răstoarnă complet sensul soteriologic: „Uscatul era un *coşciug*. (s.m.)" – p. 148.

Bipolaritatea structurii textuale şi ironia scriiturii permite aşadar, fără a contrazice, şi lectura pe dos. Nu doar Iona şi Paracliserul cunosc eşecul. „Capătul" la care a ajuns Irina nu e nici el o certitudine, ci *iluzia* unei certitudini. Departe de a fi o realitate textuală, speranţa indusă de finalul piesei aparţine lecturii proiectante, deci imaginare, a invincibilei mame.

Matca intră într-o constelaţie tematică cu *Arca Bunei speranţe* de I.D. Sârbu şi cu *Jocul vieţii şi al morţii în deşertul de cenuşă* de Horia Lovinescu, toate piese care amestecă idei (fals)existenţialiste cu structuri ale teatrului absurd, lucrate într-o culoare vag expresionistă. Le uneşte interesul pentru mituri eschatologice (Potopul, Apocalipsa) conexate, în combinaţii inedite, cu altele ale naşterii şi resurecţiei: Geneza, mitul christic ş.a. Această simbioză de teme şi motive biblice configurează, de fiecare dată, o lume ieşită din ţâţâni, aflată la sfârşit de ciclu istoric şi de civilizaţie. Fie că este deliberat, ca la Horia Lovinescu, unde umanitatea piesei este plasată într-o postapocalipsă nucleară, sau ca la I.D. Sârbu, care transcrie fidel, cu intervenţii minimale, aventura arhetipală a biblicului Noe, fie că, dimpotrivă, este, ca la Sorescu, doar un subtil pretext al omului contemporan de a înscrie, spre a o ordona astfel, experienţa traumatizantă a dezastrului natural al inundaţiilor în modelul cultural al potopului biblic, interesul pentru crepuscular este evident. Universul dramatic al acestor piese se propune, fiecare în parte, ca simbol al unui secol apostat, căruia autorii lor, asemeni exploratorilor de altădată, îi caută, vizionar, promisiunea unei regenerări, şi tot asemeni lor (re)cad în noi şi noi capcane. Acest principiu al deformării unui mit biblic şi al reinterpretării lui prin contaminare cu alte mituri de aceeaşi origine, dar, uneori, de semn contrar, conferă textului tensiune dramatică.

Conexarea mitologiei salvării cu cea a extincţiei, gustul pentru indecizie şi pentru scepticismul indus în speranţă, reprezintă o caracteristică comună a acestor piese. De asemenea, ele păstrează, în structura lor de profunzime, ceva din limbajul antinomic al Bibliei, care le deschide spre înţelesuri paradoxale, simultan contradictorii.

Prin urmare, nici la I.D. Sârbu sau Horia Lovinescu, ambiguităţile dintre potop, apocalipsă şi geneză nu lipsesc.

Până la un punct, *Arca bunei speranțe* (1967, publicată în volum în 1976) de I.D. Sârbu

preia fidel mitul biblic, cu arca, simbol al unei lumi în derivă, dar care, motivată de credință, înaintează sigur spre o salvare anunțată. Autorul introduce, însă, două noi personaje, prin care viziunea particulară se precizează: Protos – „bunul sălbatic" – și Ara, fecioara strecurată clandestin de Noe pe corabie, pentru ca, la momentul potrivit, însoțindu-se cu unul dintre fiii săi, Sem, Ham sau Jafet, să poată perpetua specia. Personajul feminin, care împrumută atribute de Ileana Cosânzeana, reiterează situația arhetipală a zeiței , pusă să aleagă și a cărei opțiune va declanșa, după cum alegerea soțului (comică și bine realizată artistic) evocă parada pretendenților din *Ulise*.

Înaintarea – într-o temporalitate parcă încremenită, ce amintește de viitoarea rătăcire circulară prin deșert a poporului evreu scos din Egipt și călăuzit de Moise spre Țara Făgăduinței –, această mișcare imperceptibilă a corabiei spre munte este o permanentă probare a credinței. Sunt contrapuse două feluri de atitudini: îndoiala fiilor, care niciunul nu cred că vor mai ajunge undeva, și încrederea neclintită a lui Noe, Noah și a Arei. Prin puterea credinței („Eu știu ceea ce nu știu.", declară bătrânul patriarh), Noe, plecat spre pământul promis, deși încă pe drum, a ajuns, în vreme ce scepticii săi fii rătăcesc, alături de el, în pustie și diluviu, fără să întrevadă limanul, anunțat deja de ramura înflorită de măslin din ciocul porumbelului-mesager, însă imposibil de reperat de sofisticatele radare intergalactice ale lui Ham, feciorul mijlociu.

Dar nu disputa credință/necredință este suportul adevăratului conflict al dramei, ci semnificațiile contradictorii ale arcei. Dramatismul piesei constă în acest dublu simbolism: arca – arhetip al salvării – și, în același timp, arca – spațiu al dezbinării, al urii, al violenței teribile, al confruntării dintre frați și, în cele din urmă, al crimei. Accentul cade, în dramă, pe acest înțeles secundar care, vine să „baleze", impietându-l, rostul salvării. Problema nu este dacă izbăvirea este posibilă, ci dacă *această* umanitate (atât de decăzută și de pervertită, decuplată de partea luminoasă a conștiinței sale) merită, într-adevăr, salvată. O condamnare a ei fusese deja pronunțată de Protos, prin fuga sa riscată și dublu periculoasă (pentru el dar și, mai ales, pentru Jafet), ce exprima refuzul categoric de a (mai) face parte din ea, de a-i mai aparține. Fratricidul final (consumat intenționat, deși echivoc) este, apoi, crima pe care textul nu garantează că inocența, puritatea și bunătatea Arei ar putea-o izbăvi „Cerule, oameni buni, salvați sufletele noastre! Nu trebuie să moară! Jafet nu trebuie să moară! Altfel, altfel... "[16]. Întrebarea nu poate fi rostită până la capăt.

Ara întrupează un sens mesianic slab, suspendat el însuși de finalul deschis al piesei.

I.D. Sârbu transformă drama într-o parabolă a condiției umane și a conștiinței confruntate cu dezastrele Timpului devorator (vezi, în text, duplicarea clepsidrelor și a cronometrelor). Finalul indecis, mai degrabă sceptic, contrazice violent sensul soteriologic al mitului și atribuie titlului neechivoc – ce promite, similar, să transforme iluzia unei noi Faceri și a unui nou început în certitudine – un sens ironic.

Într-o direcție similară, dar cu o ideatică mai elaborată, se înscrie piesa *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă* (1968) de Horia Lovinescu. Pentru amestecul ei de tragic cu grotesc, de sublim cu abject, Nicolae Manolescu a definit piesa o „apocalipsă bufonă".

Utilizând citatul biblic, autorul combină, într-o abordare existențialistă, mai multe teme și motive consacrate, ce se contaminează reciproc. Perechea arhetipală Cain și Abel, care își păstrează neschimbate numele, este construită pe schema, frecventă la Horia Lovinescu, a dublului antitetic și complementar, a coexistenței contrariilor.

Autorul suprapune două mituri distincte (cel al lui Cain și Abel și parabola Fiului Risipitor), cărora le atribuie semnificații christice. Cain își dublează statutul: el este ucigașul emblematic al fratelui său, dar și singurul personaj ce beneficiază de o autonomie relativă de mișcare, cel ce e liber să vină și să plece, dintr-un univers închis, înconjurat de „un deșert de cenușă", care își ține captivi locuitorii. Crima însăși este tratată nedogmatic. Aceasta nu mai semnifică deznodământul unei vrajbe și al unei invidii sacre (vrajba însăși este atenuată, în text, în frățietate), ci se transformă într-un moment al jertfirii, în care victima însăși are inițiativa propriului sacrificiu. Urmărind derularea exactă a unui „scenariu" prestabilit, Abel își regizează singur jertfirea, împlinind simultan un dublu destin: al său și al fratelui său. Situația christică astfel constituită este completată de figura, dostoievskiană, a Tatălui. Situat pe «pragul de jos», ultim al existenței, decrepit și libidinos, acesta nu-și mai află „temporara salvare" decât, așa cum observă Ion Vartic[17], „în parodia existențială" a unor clișee biblice: Iisus, regele David, tatăl care-și așteaptă fiul risipitor etc. Personajul este salvat el însuși de la clișeu prin ambiguizare, care introduce o tensiune internă binevenită: el nu este doar un Christ parodic, ci amintește, în scena finală, de tâlharul de pe cruce, jucând, totodată, un rol luciferic. Tatăl este cel care îi determină, prin provocări și injurii[18], pe cei doi frați polarizați să intre, fiecare, în propriul rol și să se confrunte, parcă, oarecum, dincolo de voința lor.

În final, se produce o „trezire brutală", simultană eșecului personajelor: în moarte (a lui Abel și a Tatălui), în autoexil (a lui Cain), în singurătate și nesiguranță (a Anei). Resursele de umanitate resuscitate tardiv – „poate nu prea târziu, totuși...", avansează ipoteza criticul Al. Călinescu – nu pot estompa adevărata interogație care se impune: dacă această grotescă și lamentabilă familie, care „a devenit unica șansă de regenerare a omenirii"[19], îndreptățește fructificarea unei asemenea șanse.

Piesa e „paradoxal spirituală" (Radu G. Țeposu), fără a fi blasfematorie, nici direct subversivă.

În toate operele amintite, arsenalul religios este cooptat în sprijinul unor deziderate culturale. Profitând de oportunitatea politică, autorii lor au preluat influențele religioase nu în scop mistic, nici neapărat antitotalitar, ci pentru a construi, de fiecare dată, printr-un proces de pseudo-morfoză, un sens literar. Recursul la sursele creștinismului nu reprezintă o componentă specific românească (decât comparativ cu perioada de interdicție totală care a precedat-o pe cea în discuție). El ține, precum bine se știe, de specificul modernității, unde marile teme religioase devin mari teme culturale. Recuperându-le pentru prestigiul lor literar și pentru forța de iradiere simbolică, autorii acestor piese se racordează implicit unei tendințe specifice secolului XX occidental.

Fără îndoială, ceea ce trebuie, în primul rând, spus despre aceste opere este faptul că ele sunt create în interiorul *Weltanschauung*-ului culturii europene a vremii – dominată de temele solitudinii, ale suferinței, ale angoasei și ale absurdului existenței umane. Că ele nu vor să valorifice în mod expres o eventuală dimensiune subversivă a religiosului și nu intenționează vreo disidență. Cu toate

acestea, nu le putem refuza o coloratură locală, nu doar în plan artistic, prin resuscitarea unor teme şi procedee expresioniste, ci şi politic, ele nefiind complet inocente.

La toţi cei trei autori evocaţi, Sorescu, I.D. Sârbu şi Horia Lovinescu, este activ un mit al creaţiei, prin care este sugerată nevoia resurecţiei, a regenerării unei lumi erodate, ajunsă la sfârşit de ciclu evolutiv, silită să o ia de la capăt. Totodată, credinţa în supravieţuire, în continuitate, în refacere, este minată de tema naufragiului şi a distrucţiei finale, potenţată, aceasta, de prezenţa recurentă a mitului lui Cain şi Abel. Recrudescenţa sa poate fi pusă în legătură cu trauma comunitară – puternic indusă dar controlată în deceniul anterior – a „luptei de clasă". Ura şi violenţa socială declanşate atunci pot fi cu greu temperate de valorile „omului nou", oficial impuse şi cu care intră în contradicţie insolubilă. Firava liberalizare politică aducătoare de speranţă nu are puterea de a face acceptabile inimaginabilele terori consumate recent şi de a îmblânzi tensiuni şi angoase necontrolabile.

Este, de asemenea, probabil ca frecvenţa miturilor potopului şi ale distrucţiei, dublate de cele ale speranţei (în care iubirea este, de fiecare dată, indispensabilă salvării) să fie nişte expresii metaforice ale epocii care le-a produs, ce respira uşurată, după marea teroare (ce, în sfârşit, se domolise), dar nu-şi putea reprima amintirile – surse ale unor noi angoase şi în viitor. Apelul la redescoperirea gesturilor primordiale, arhetipale, poate fi citit ca act necesar supravieţuirii, dar şi ca expresie a unei stări de alarmă şi a unei conştiinţe (prea)lucide, ce vrea să avertizeze că, în pofida înşelătoarelor asigurări ale puterii comuniste, ieşirea din Apocalipsă nu este posibilă.

La rândul ei, Puterea – automulţumită de euforia trezită printre scriitori de gesturile sale de temperare a cenzurii – devine tot mai derutată şi vizibil iritată de resurecţia neliniştii metafizice în artă, de voinţa scriitorilor de a descifra un sens transcendent în situaţii cotidiene.

În sfârşit, mai există un motiv pentru care unele dintre aceste texte intră în atenţia focalizată a cenzurii. Dacă, prin miturile antice, scriitorii construiau, deghizat, parabole ale puterii discreţionare, propunând multiple alegorii ale opresiunii, prin prelucrarea miturilor creştinismului, este promovată acuta problematică a autenticităţii, corelată cu chestionarea angoaselor modernităţii. De cele mai multe ori, prin teme şi motive religioase, sunt exprimate, simultan, altele prohibite politic (din motive diferite de cele ale presupusei propagande creştine): singurătatea, neputinţa, lipsa oricărui orizont, izolarea socială, uniformizarea ca anticameră a morţii, marginalizarea, incomunicarea, absurdul, primejdiile libertăţii, exasperarea individuală în faţa masificării, angoasa existenţială, starea de asediu a fiinţei, sentimentul insecurităţii.

Toate aceste drame ale înstrăinării, ale ratării, ale incomunicării şi ale absurdului (introduse fraudulos în text, ca un nou cal troian), precum şi tentativele de recucerire ficţională (prin teofanii şi hierofanii) a individualităţii surpate se opuneau strident optimismului triumfalist al epocii şi contraveneau flagrant imaginii oficiale cultivate de propagandă. De aceea, ele erau dificil de tolerat.

2. În a doua categorie pot fi cuprinse texte care, fie deconstruiesc ideologii, fie se transformă în alegorii sau parabole ale utopiei comuniste. Sensurile politice nu le mai sunt, de astă dată, atribuite prin derivare, ci decurg firesc, cel puţin în contextul dat, din construcţia dramatică. În acest caz, intervenţia cenzurii nu se

făcea doar pentru a epura semnificații religioase care contraziceau ateismul ideologic, ci pentru că acestea mascau o opoziție față de sistem, ce nu putea fi acceptată.

Menționez, în acest context, tentativa lui Ion Omescu de a publica, în 1970, o rescriere dramatică a patimilor lui Iisus, dar care se izbește de opoziția cenzurii. Piesa, intitulată *El & Celălalt*, va vedea lumina tiparului abia în 1992.

Cenzorul, Stoica E., recunoaște că „piesa este ieșită din comun prin profunzimea dezbaterii", însă o respinge pentru „greșeli grave de structură". Capetele de acuzare și argumentele formulate sunt grupate pe două paliere, cu grade diferite de periculozitate inculcată.

Mai întâi, faptul că, deși supune creștinismul unei interogații „oportune", de pe pozițiile critice ale filosofiei moderne, premisa rămâne cea creștină. Altfel spus, cu toate că, „pe de o parte, piesa răstoarnă datele fundamentale ale mitului Iisus-Iuda", ea „pornește în mod inevitabil de la premisa – fie și convențională – a veridicității într-o formă sau alta a minunilor și patimilor lui Iisus, rămânând, în acest fel, o simplă (deși nouă) interpretare a bibliei și niciodată o combatere a ei pe baze net ateiste".

Încă mai gravă îi apare lectorului DGPT semnificația ce se degajă. Nu creștinismul interogat ca religie este adevărata temă a dramei, ci deconstruirea acestuia ca ideologie politică. Este dezvăluit adevărul că, la un moment dat, o ideologie se întoarce împotriva întemeietorilor ei, își pierde „caracterul revoluționar", viu și efervescent, închistându-se într-o dogmă imposibil de contestat, care este utilizată până și împotriva celor ce aderă la ea. Ceea ce deranjează în cel mai înalt grad cenzura este nivelul de generalitate: nu doar ideologia creștinismului, ci orice ideologie, deci și cea marxistă (ceea ce era, desigur, de neacceptat), parcurge acest traseu. „Întreprinzând într-un fel demitizarea creștinismului, piesa – avertiza vigilul cenzor – deschide în același timp porțile unei interpretări filosofice inoportune, prin extinderea sensurilor celor două fațete ale creștinismului asupra oricărei alte ideologii și prin viziunea eșecului inevitabil a osificării și dogmatizării oricărei ideologii sub acțiunea timpului și a discipolilor"[20].

Pe scurt, cenzura reproșa autorului două lucruri: pe de o parte, critica moderată a creștinismului, care nu s-a transformat într-o demistificare suficient de radicală; pe de alta, tocmai radicalismul deconstrucției unei ideologii, adică exact ceea ce nu putea fi tolerat.

Într-adevăr, autorul a procedat la insolitarea temei, recurgând la pretextul unei imaginare Evanghelii apocrife după Iuda, care să recentreze reflectorul pe acest personaj. La antipodul figurii canonice, el apare ca „frate" și *alter ego* al lui Iisus, trădarea fiind citită ca o formă de protecție a „Celuilalt", dar și ca un catalizator necesar al destinului christic. Iuda este ideologul care ajută la cristalizarea ideilor lui Iisus, alcătuind amândoi, împreună, așa cum corect sesizează cenzorul, cele două fațete ale creștinismului: Iisus propovăduitorul lui sentimental, iar Iuda teoreticianul și strategul acestei ideologii.

Deconspirarea creștinismului ca ideologie politică aducea servicii propagandei comuniste. Deconstruirea unei ideologii era, însă, în cel mai înalt grad riscantă. Pentru o putere care avea asupra comunismului o viziune sacrală, încercând să îi prezerve caracterul de unicat, nesupus în vreun fel eroziunii temporale, un astfel de demers era subversiv, deoarece, prin chiar raționalismul său, solicita activarea conștiinței, sporea luciditatea, opunându-se confiscării persoanei și descurajând supunerea oarbă a individului unei voințe supradeterminate.

Interdicțiile cenzurii erau, totuși, nuanțate. Conta nu doar momentul și contextul publicării, intensitatea și transparența criticii, ci și statutul autorului. Ceea ce i se refuza unuia i se putea permite altuia. Astfel, cu doar doi ani mai devreme, în 1968, Eugen Barbu publică piesa *Sfântul*, a cărei replică-cheie este similară: „Orice mișcare spirituală, de la un anumit punct, se hrănește dintr-un cadavru. Sfântul e o idee permanentă". Piesa a fost jucată la Teatrul de Comedie, în regia Sandei Manu (scenografia: Dan Nemțeanu), cu Sanda Toma și Mihai Fotino în rolurile principale. [...]

Alte câteva piese, printre care *Piticul din grădina de vară* (1972) de Dumitru Radu Popescu, sau *Îngerul bătrân* (1982) și *Noaptea e parohia mea* (1981) de Al. Sever, trec pragul cenzurii ca scrieri antinaziste. Lectura lor invită, însă, la reversibilitate. Nazismul nu este, aici, decât un exemplu de ideologie totalitară, confuzia sa cu comunismul fiind posibilă și îndreptățită. Ambele sunt ideologii apocaliptice și sunt învestite metafizic, fiind prezentate drept forme satanice de întrupare a Răului absolut (care antrenează compensativ strategii și scenarii ale salvării).

Procedeul este, de astă dată, inversat. Dacă Ion Omescu demistifica creștinismul, epurându-l de conținutul său de sacralitate, și îl reconstruia ca ideologie (similară celei politice), acum, la antipod, ideologiile politice totalitare devin trape/căi de intruziune a transcendenței malefice în istorie. [...]

La Al. Sever, critica totalitară se dezvoltă spre etalarea unei conștiințe a decăderii universale. O mențiune aparte merită *Îngerul bătrân*. Personajele cu care este populată, în piesă, închisoarea nazistă sunt evrei. Condamnarea lor politică (pentru „vina metafizică" de a-l fi ucis pe Iisus) se transformă, în chiar timpul derulării ei, într-un scenariu soteriologic și, e de presupus, într-unul al mântuirii. Personajele sunt obligate să se salveze din această „umanitate îngenuncheată a lagărului de exterminare" refăcând tragic scenariul christic, evident creștin (simbolurile christice sunt explicite și explicitate textual). O violență suplimentară se naște din această tensiune a simbolurilor. Iisus din piesă este simultan Hristosul nou-testamentar, dar și un Mesia care trebuie să vină, Cel (încă) așteptat. Este necesar ca absența lui să fie suplinită și mai multe personaje își asumă, contextual și provizoriu, acest rol. Se oferă să îi ia locul, mascând lacuna metafizică, doctorul Godieu, specialist în chirurgia creierului – „îngerul bătrân", care, copleșit de agresivitatea Răului universal, se transformă într-un „martir blajin și obosit de suferința omenească" –, dar și alți condamnați. Absența prototipului unic impune multiplicarea, astfel încât fiecare prizonier devine, prin martiriul voluntar, un „înger al speranței" pentru ceilalți, rămași în viață („Cine n-a simțit crescându-i în spinare o pereche de aripi?"[21]), chiar dacă nici unul nu a cunoscut, în existența sa anterioară, vreun semn al unei hierofanii. În absența unui/unor scenariu(ii) mitic(e) al(e) salvării, omul este pentru om unica salvare.

Sensul afirmativ al piesei (mântuirea vine și la cei care nu o caută în forme ritualizate) este contrabalansat – în viziuni de o violență atroce – de o perspectivă ironică (care dezvoltă metafore ale damnării: cercul inexorabil, repetitivitatea maladivă, „comedia nebunilor" etc.), prin care este sabotată funcția arhetipală a identificării. Peste toate, finalul suspendat nu oferă certitudinea, proiectând mântuirea în ipotetic. Rămâne, însă, dureros de prezentă, crima metafizică, ce se multiplică în nenumărate, odioase și inutile, crime umane. [...]

Parabole care demască activ totalitarismele şi universul lor concentraţionar, aceste texte condamnă, totodată, *a priori* orice construct ideologic, fie el şi raţionalist, „sluţind"u-l ca utopie.

3. În sfârşit, în cea de-a treia categorie putem reuni texte în care inspiraţia sau aluzia creştină au o miză politică evidentă, iar imaginarul religios o folosire deliberată şi uneori ostentativă, provocatoare.

Tematica religioasă, care se bucura, în deceniul şapte, de o libertate supravegheată din partea puterii, este folosită pentru o critică politică deghizată – direcţie în care cenzura îşi relaxase mai puţin standardele şi în care controlul era, în continuare, riguros şi intolerant. „Teatrul, observă Georges Banu, eliberează ceea ce puterea refulează!"[22]

Critica mascată a comunismului malefic se realizează acum prin alte mijloace decât cele ale tragicului. Se procedează la deconspirarea, mai ales în registru comic sau parodic, a comunismului cotidian: este etalată viaţa de zi cu zi, în derizoriul, lipsa de orizont şi în imensa plictiseală care o devoră, coroborată cu o devoalare protejată a tarelor puterii – minciună, incompetenţă, brutalitate, corupţie, meschinărie, oportunism, carierism, autoritarism intolerant, dogmatism. O panoramă a valorilor răsturnate vine să demaşte dezordinea unei lumi (la antipodul celei descrise de propaganda oficială), una decrepită, degradată, sfârşită.

Cel mai adesea, aceste texte sunt comedii. După satirele grosiere ale anilor '50, fade şi icnite, de un umor forţat şi artificial, mai mulţi dramaturgi se vor încerca sau specializa în acest gen. De departe, Teodor Mazilu îşi adjudecă întâietatea. Totuşi, deşi tentativele proliferează, reuşitele artistice sunt, în continuare, rarisime.

Poate surprinde recurenţa titlurilor care utilizează termeni sau metafore religioase: *Micul infern* (Mircea Ştefănescu), *Adam şi Eva* (Aurel Baranga), *Nu ponegri infernul* (Mihail Raicu), *Paradisul* (Horia Lovinescu), *Infernul blând ; Paradis de ocazie* ; *Satana cel bun şi drept* (Tudor Popescu), *Iadul şi pasărea* (Ion Omescu), *Aceşti îngeri trişti* (D.R. Popescu) ş.a.m.d. Nu de puţine ori conexiunile sunt, însă, superficiale (trimiterile se opresc, uneori, la titlu), motivele religioase fiind doar nişte pretexte convenţionale care le sporesc prestigiul.

În câteva cazuri, piesele ancorează în mit, pentru ca, la adăpostul acestuia, să se transforme în critici devastatoare ale sistemului. Când Iadul, când Paradisul caricatural devin alegorii ale societăţii utopice comuniste. [...] Inserarea unor astfel de fragmente mitologice funcţionează ca o *mise en abyme*, prin care este compusă imaginea răsturnată şi concentrată a societăţii comuniste înseşi.

Atrage atenţia nonreprezentativitatea descriptivă şi dramatică a universurilor religioase. Pare că Iadul şi Raiul nu (mai) pot fi imaginate.

Uneori, în această neputinţă estetică (mimată) stă una dintre intenţiile critice ale textului. În piesa lui Horia Lovinescu, *Paradisul* (1973) – contrautopie, cu accente SF –, paradisul postapocaliptic nu mai poate fi recunoscut în raiul preadamic. Acesta a devenit o „planetă suspectă", în care munca este interzisă, râsul e indecent, bucuria, obligatorie. Minată de propria stare de fericire artificială, această lume aseptică, în care amoralismul este cultivat pentru a ascunde un violent imoralism, ucide lent, prin plictis. Simpla apariţie întâmplătoare a Omului („Trimisul") zdruncină din temelii acest univers, căci nimic din ceea ce este uman nu poate fi tolerat în noul paradis, special construit.

Acelaşi univers „atopic" apare şi la Teodor Mazilu, în *Aceşti nebuni fătarnici* (1970). De astă dată, inconsistenţa descriptivă a paradisului sugerează

amputarea capacității imaginative a personajelor însele. Paraziți sociali, acestea poartă cu ele echivalentul vidului social și lăuntric, pe care îl împrumută oricărui spațiu pe care îl frecventează. Mai mult decât o incapacitate descriptivă și imaginativă, procedeul indică, aici, prin reflex, o tară a lumii comuniste evocate.

Recurgând la procedeele literaturii „cu cheie", Tudor Popescu propune, în *Satana cel bun și drept. Meditație comică asupra deceniului opt*[23] (1983), o insolită confruntare între Iad și Rai. Printr-o alegorie transparentă, Iadul posedă toate atributele pe care propaganda comunistă le atribuia, în epocă, occidentului „putred", în vreme ce, evident, raiul simbolizează „paradisul comunist". Acesta beneficiază de tihnă și securitate, în schimb moare de plictiseală. Existența în „paradis" este percepută ca un exil, de unde fascinația „Iadului", care atrage irepresibil prin beția acțiunii și a ritmului (au loc dese revolte și mișcări anarhice, se cântă rock etc.), prin forme diverse de dezlănțuire a eului: „religia simțurilor" care a înlocuit „religia sufletului", abandonul în dragoste și droguri, exaltarea violenței și a crimei, biciuirea simțurilor. Dacă în „Iad", agresivitatea țâșnește dintr-un surplus al luminismului, „Țara Numaibinelui" este o iluzie, în care Răul roade la rădăcina lucrurilor.

Finalul, propagandistic și declamativ, este, din păcate, de realism socialist.

Atracția religiosului este evidentă în aceste comedii. Prin el se inventează, în condiții de insecuritate, un mecanism defensiv, care își ecranează potențialul subversiv.

Comediile amintite preiau cultural teme și motive religioase, pentru a dezvolta, sub paravanul protector al conținutului lor stereotip, o categorie de discursuri altfel interzisă. Ele permit critica mascată a unui sistem care nu admite nicio formă de critică. Metoda constă tocmai în actul de a utiliza schema culturalului ca instrument pentru mize prohibite. În fond, prin acest tip de întrebuințare, sub masca arhetipalității, a ieșirii din temporal, se exprimă protestul politic, într-o formă de opoziție securizată împotriva riscurilor (inclusiv existențiale) niciodată neglijabile. Opera devine substitutul imaginar al lipsei civice de curaj.

Trebuie spus că aceste scrieri nu sunt suficient de virulente pentru a deranja altfel decât conjunctural Puterea, care aprobă și uneori chiar încurajează oficial atari demersuri. Pe de o parte, pentru că este conștientă că are nevoie de debușee spre a menține presiunea la o intensitate suportabilă, pe de alta, deoarece a plasa religia într-un context al derizoriului corespundea intențiilor ideologiei și se putea dovedi un instrument mai eficient decât acțiunile propagandei, care, combătând-o, o credita involuntar în ochii cititorului. Micile adevăruri pe care aceste texte le rosteau cu maximă prudență sunt, după cum le numește George Banu, ca un „clar de lună": „focuri în noapte, dar nu un far"[24].

În intenție, aceste comedii contribuiau la erodarea sistemului comunist, pe care, însă, nu de puține ori, de fapt, îl consolidau. Puterea însăși manifesta o toleranță sporită pentru criticile sectoriale, precis delimitate (Acestea puteau fi chiar integrate strategiilor politice de relaxare a sistemului, din teama de autoasfixiere, sau de mimare a liberalismului, utilizată mai ales în politicile externe.), toleranță care, însă, înceta de îndată ce exista riscul să fie vizat întregul. Fidelități realiste (factuale) puteau fi admise. Similitudinile de esență erau insuportabile.

În toată perioada comunistă, cenzura a păstrat o atenție sporită față de textele literare care vehiculau teme și imagini religioase, de teama „violenței lor simbolice" (Pierre Bourdieu). Permisivitatea a rămas, în această direcție, restricționată, limitată. Chiar și atunci când autorii utilizau inofensiv aceste motive,

cenzorii le interpretau subversiv, întrucât climatul de incertitudine generalizată invita la o suspiciune anticipată. Arareori interdicțiile au fost cu adevărat transgresate. S-au produs, în schimb, o sumedenie de complicități, care au generat hipercodificări în câmpul literaturii și artei.

Putem observa autoperpetuarea structurilor imaginarului creștin dincolo de propria moarte oficial anunțată de puterea totalitară.

NOTE:

[1] Ioan Petru Culianu, *„Religie și creșterea puterii"*, în Gian Paolo Romanato, Mario G. Lombardo, Ioan Petru Culianu, *Religie și Putere*, București, Editura Nemira, 1996, p. 216.

[2] Arhivele Naționale București, Fond: *Comitetul pentru Presă și Tipărituri*, dosar 31/1961.

[3] Arhivele Naționale București, Fond: *Comitetul pentru Presă și Tipărituri*, dosar 46/1962.

[4] O abordare exhaustivă va trebui să includă obligatoriu cele două piese ale lui Al. Sever, *Îngerul slut* și *Don Juan Apocalipticul,* dar și altele, mai puțin convingătoare, ca *Cina cea de taină* de Leonida Teodorescu.

[5] Citatele din cele trei piese sunt extrase din volumul *Ieșirea prin cer*, București, Editura Eminescu, 1984.

[6] Corin Braga, *Iona*, în, *Dicționar analitic de opere literare* românești, vol. II, coordonare și revizuire științifică de Ion Pop, Cluj, Casa Cărții de Știință, 2002, p. 182–184.

[7] Marian Popescu, *Chei pentru labirint. Eseu despre teatrul lui Marin Sorescu și D.R. Popescu*, București, Editura Cartea Românească, 1986.

[8] „Procedeu prin care autorul însuși își explicitează filiația." Ion Ianoși, *Alegerea lui Iona*, București, Editura Cartea Românească, 1974, p. 92.

[9] Laura Pavel propune o foarte subtilă interpretare a acestei ironii transcendentale. „Identificând, în final, sensul fatalmente contrar («E invers!...») al căutării sale spirituale, replica lui Iona amintește, în ciuda aparentului optimism, de tragicolicul metafizic al fatidicului cuvînt «viceversa» din finalul prozei caragialiene *Două loturi.*" În *Dicționarul de opere analitice...*, vol. III, p. 38.

[10] George Genoiu, *Iona, adevărul și eroarea*, în „Luceafărul", an. XI (1968), 10 febr., p. 7.

[11] Monica Lovinescu, *Unde scurte. Jurnal indirect*, București, Editura Humanitas, 1990, p, 256.

[12] V. Marian Popescu, *Op. cit.*, p. 56.

[13] Corin Braga, *Dicționarul analitic...*, vol. 2, p. 182–184.

[14] Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, vol. I, București, Editura Cartea Românească, ed. a doua, 1979, p. 310.

[15] Laura Pavel, *„Matca"*, în *Dicționar analitic de opere literare românești*, vol. 3, p. 38.

[16] Ion D. Sîrbu, *Arca bunei speranțe*, dramă în trei acte, în *Teatru*, Editura „Scrisul românesc", Craiova, 1976, p. 79.

[17] Ion Vartic, *Horia Lovinescu și conceptul de «om sfîrșit»*, în *Modelul și oglinda*, p. 280.

[18] Mai ales Abel beneficiază de nereținutele manifestări ale disprețului patern. Tatăl, incomodat și iritat de comportamentul pios al acestuia, îl apostrofează cu grosolănie: „neputinciosule", „lunaticule", și – invectivă maximă – „sfântule"! Numindu-l „sărac cu duhul", „aiurit", „zăbăuc", „tîmpit", „monstru", „nebun", Tatăl își manifestă ostentativ și provocator preferința pentru Cain, adevăratul său „fecior". Insensibil la dovezile de iubire paternă, acesta își disprețuiește, la rândul său, tatăl, în care nu vede decât un „comediant prost", „un „amator", un „bufon dezgustător".

[19] Al. Călinescu, *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă* de Horia Lovinescu, în „Teatrul", an. XXV (1980), nr. 6 (iunie), p. 32.

[20] Arhivele Naționale București, Fond: Comitetul pentru Presă și Tipărituri, Serviciul „Artă", dosar 92/1970, f. 129.

[21] Mircea Ghițulescu, *Alexandru Sever: o poetică a tragicului*, în „Teatrul", nr. 12/1981, apud Al. Sever, *Don Juan...*, p. 362.

[22] Georges Banu, *Le Theatre, sorties de secours*, Aubier, 1984, p. 38.

[23] Tudor Popescu, *Satana cel bun și drept. Meditație comică asupra deceniului opt*, în *Jolly-Joker. Teatru*, București, Editura Cartea Românească, 1983, pp. 189–251.

[24] G. Banu, *Op. cit.*, p. 17.

Ionuț SOCIU

„Ohio Impromptu"

Samuel Beckett a scris ***Ohio Impromptu*** la cererea prietenului său, Stan Gontarski, profesor și editor important al lui Beckett in SUA, cu ocazia unui simpozion ce urma să aibă loc în Columbus, Ohio, și fiind dedicat acestuia la împlinirea vârstei de 75 de ani. Beckett nu s-a simțit în largul lui scriind la termen și i-au trebuit nouă luni pentru a pune punct unui text de numai trei pagini. Premiera a avut loc pe 9 mai 1981, la Teatrul Stadium II, în regia lui Alan Schneider, regizor beckettian prin excelență, prieten intim al dramaturgului și care avea să moară peste trei ani într-un tragic accident de mașină la Londra. Tot Schneider este cel care atunci când l-a întrebat pe Beckett *ce a vrut să spună prin Godot* sau *cine este de fapt Godot*, acesta i-a răspuns: *Dacă știam, aș fi spus-o în piesă*. Este important să ne oprim asupra acestei afirmații, înainte de a intra propriu-zis în text. Pornind tocmai de aici, Martin Esslin sesizează situația ridicolă în care se află criticul care încearcă să-l descifreze pe Beckett cu intenția de a găsi răspunsuri concrete în opera acestuia. E ca și cum, privind un tablou de Rembrandt – spune același Esslin –, urmărești numai conturul, desenul și nu sesizezi clarobscurul ce învăluie lucrarea. De aceea, Esslin îndeamnă interpreții lui Beckett să identifice mai degrabă *întrebările* pe care le suscită opera acestuia, și nu *răspunsurile*.

În *Ohio Impromptu* există două personaje: Ascultătorul și Cititorul. Despre ei Beckett ne spune că *sunt cât mai asemănători*. Amândoi au părul lung și alb și poartă pelerine lungi și negre. Stau amândoi pe scaune de lemn alb fără spătar, la o masă obișnuită de lemn alb cu o dimensiune de aproximativ 2 m pe 1 m. O pălărie de fetru cu boruri mari se află în mijlocul mesei. În fața Cititorului este o carte deschisă la ultimele pagini. Masa se află în mijlocul scenei și lumina cade asupra ei.

Se cunoaște foarte bine obsesia lui Beckett pentru indicațiile de decor și lumină. În anii '60 ajunsese chiar să amenințe cu chemarea în instanță pe o regizoare americană care montase *Endgame* într-o gură de metrou și unde unul dintre personaje era interpretat de un actor de culoare. Când Beckett scrie că vrea lumină cenușie, asta înseamnă că în scenă nu poate fi decât lumină cenușie. E posibil ca astăzi didascaliile lui Beckett să irite prin lipsa de echivoc și prin tirania cu care subminează efortul creator al regizorului. De câteva decenii bune se discută mereu despre același lucru, dar nu această controversă importă aici. Înainte de a-l acuza pe Beckett de spirit dictatorial, e bine să urmărim cu un ochi atent exact ceea ce cere Beckett în textele lui. Și să înțelegem că pentru el indicațiile de scenă sunt la fel de importante ca replicile personajelor. Textul nu are organicitate decât în această formă. Beckett avea un simț fenomenal al scenei, un ochi de arhitect al lucrurilor fragile. Se confirmă asta atunci când un regizor îl montează pe Beckett exact așa cum a vrut el. În 2000, Charles Sturridge face un scurtmetraj după *Ohio Impromptu* cu Jeremy Irons în rolul Ascultătorului/Cititorului. Totul în acest film este făcut conform indicațiilor lui Beckett. Spațiul, lumina, costumele, gesturile, etc. Și totul are un dramatism și un ritm atât de apăsător, încât pare o imagine arhetipală, imuabilă, de neînlocuit. Să încerce cineva, după ce vede acest film, să-și imagineze cum ar fi dacă pălăria de fetru cu boruri mari

ar fi înlocuită de o pălărie de fetru cu boruri mici şi n-ar sta pe mijlocul mesei, ci într-o extremitate a ei, sau să schimbe masa din lemn alb cu dimensiunea de 2 m pe 1 m cu o masă *rotundă* de lemn alb. Sunt convins că am vorbi despre o cu totul altă piesă.

S-a spus despre aceste personaje din *Ohio Impromptu* că ar fi împrumutate dintr-un tablou de Rembrandt. Posibil, atmosfera, lumina, poziţia statuară a celor doi duc cumva în această direcţie, dar mai important mi se pare ceea ce spune Cioran într-un eseu dedicat lui Beckett: *„Atâtea dintre paginile sale îmi apar ca un monolog după sfârşitul vreunei perioade cosmice. Senzaţia de a pătrunde într-un univers postum, în cine ştie ce geografie visată de un demon, dezbărat de tot, chiar şi de propriul său blestem!"* În legătură cu *Malone meurt*, tot Cioran vorbeşte despre *o lumină de plumb*. Tot o lumină de plumb apasă şi în decorul ireal din *Ohio Impromptu*.

O inventariere a temelor ce străbat acest text poate fi o cale sigură spre un labirint fără ieşire. Toată lumea va spune: *bine, dar avem atâtea simboluri, tema dublului* (acel *doppelganger* care stă pe buzele oricărui hermeneut erudit), *avem o poveste, o dramă etc, şi noi ne pierdem vremea cu lumina, cu pălării de fetru?!* În primul rând, nu sunt de acord cu ideea de poveste la Beckett. Nici *Godot*, nici *Endgame* şi niciun alt text beckettian nu spune o poveste în accepţiunea clasică a termenului. Sau, dacă există, ea contează prea puţin. Încercaţi să povestiţi *Aşteptându-l pe Godot* cuiva care n-a citit textul (sunt destui). S-ar putea să vă împotmoliţi şi nici nu veţi reuşi să faceţi pe nimeni curios.

Există totuşi un element de poveste în acest text, dar e mai degrabă unul formal. David Warrilow, interpretul Cititorului în spectacolul lui Schneider, îşi aduce aminte că cel mai important sfat pe care l-a primit de la Beckett în legătură cu rolul său a fost următorul:

Spune-ţi textul ca pe o bedtime story *(poveste de seară) şi* let it be soothing *(liniştitor).*

Acest *liniştitor* (*soothing*) este cuvântul-cheie. Beckett urmărea efectul narcotic, de sedativ al cuvântului, muzicalitatea lui, şi nu doar conţinutul lui. Dacă facem un *sinopsis*, lucrurile par destul de clare. Textul are coerenţă (oricum e cu mult mai limpede decât *Not I*) şi pare să aibă început şi sfârşit. Cititorul îi citeşte Ascultătorului o poveste despre cineva (nu ştim cine, poate fi chiar Ascultătorul) care părăseşte o persoană iubită (iarăşi nu ştim pe cine), se mută pe Insulala Lebedelor şi trăieşte toată viaţa cu senzaţia că prin această despărţire a ratat o şansă uriaşă. Regretă acest lucru (deşi a fost prevenit în vise să nu plece), dar ştie că nu mai are cum să îndrepte acest lucru. Sunt teme recurente la Beckett. De la primul său poem, *Whoroscope*, de la eseul lui despre Proust şi trecând apoi prin toată opera, vom regăsi aceleaşi obsesii: *timp, nostalgie, memorie.*

Beckett ştie foarte bine de la Joyce că forma şi conţinutul sunt inseparabile, iar *Ohio Impromptu* este un text puternic nu numai pentru că ne pune faţă în faţă cu abstracţiuni precum *timp, memorie, nostalgie*, ci pentru că textul are o muzicalitate, un ritm ce reuşesc să activeze emoţiile cititorului, spectatorului prin cadenţa gesturilor, prin alternarea pauzelor cu replicile, prin acele bătăi cu palma în masă pe care Ascultătorul trebuie să le facă între pauzele de lectură ale Cititorului. Aceste bătăi în masă creează tensiunea care face posibilă alunecarea în timp, nostalgie şi memorie. Ele marchează o prezenţă, o clipă de existenţă. Când un judecător loveşte cu ciocanul de lemn pupitrul său, el impune prezenţa unei puteri supraindividuale, statale. Când ascultătorul lui Beckett face acelaşi lucru cu palma lui, el confirmă prezenţa unei individualităţi, a unei intimităţi.

Spuneam că *Ohio Impromptu* pare coerent. E mai degrabă iluzia unei coerențe, similară cumva prozei lui Kafka sau a lui Dino Buzzati. Pentru că geniul lui Beckett stă tocmai în forța de concentrare, de concizie a scrierilor sale, fapt ce-i sporește complexitatea și creează premisele unui set infinit de interpretări. El este exact opusul grafomanului, străin complet *sindromului Amiel*, al celui care scrie 16.000 de pagini de jurnal. De ce oare nu și-a scris Beckett jurnalul? El a scris așa cum vorbea. Puțin și rar. Se știe că era un om foarte tăcut și discret. Uitați-vă la puținele fotografii cu el. E ca și cum i-ați privi opera.

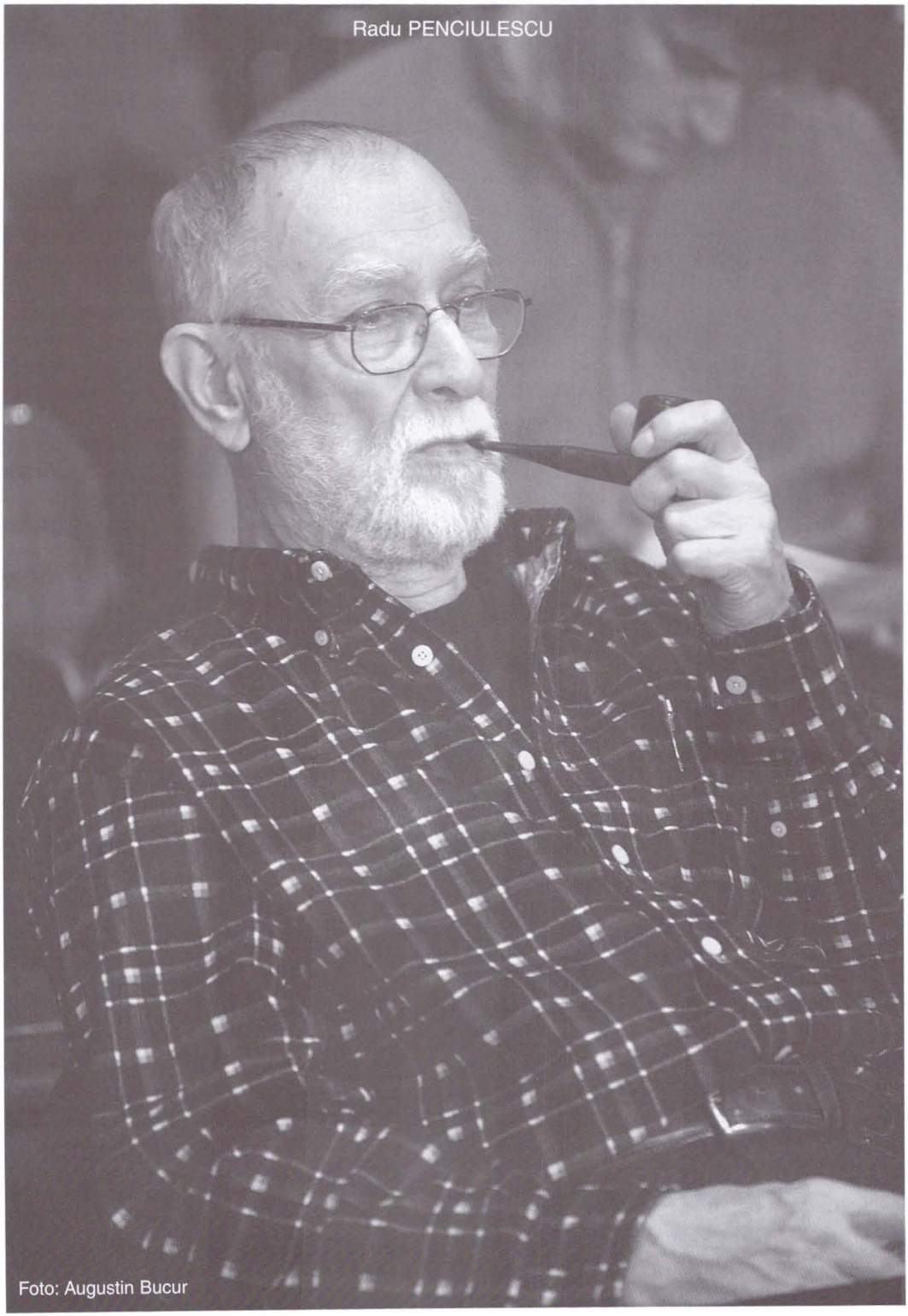
Revenind la *Ohio*, vom vedea că există un moment unde textul se deschide într-un evantai de semnificații atât de vast, încât efortul detectivistic al cititorului se intensifică, senzația dominantă fiind aceea pe care ți-o creează o plimbare printr-o sală de oglinzi. N-am folosit întâmplător cuvântul *oglindă*. Vom vedea de ce. Să vedem exact replica în cauză: „Cititorul*: Într-o noapte, cum stam cu capul între mâini tremurând din tot corpul, un om se înfățișă și spuse «m-a trimis – și rosti numele drag – să te consolez». Pe urmă, scoțând o carte uzată din buzunarul pelerinei lungi și negre, se așeză și citi până în zori când dispăru fără niciun cuvânt.*"

Am intrat în ceea ce numim de obicei a *frame story* (poveste în ramă). Dar e mai complicat decât atât. Replica (ceea ce citește *Cititorul*) rezumă de fapt subiectul piesei *Ohio Impromptu.* Acel om trimis să citească dintr-o carte uzată și să-l consoleze pe cel ce stă cu capul între mâini tremurând din tot corpul (*Ascultătorul*) este chiar *Cititorul.*

Acum ne rămâne să identificăm raportul lui Beckett cu propriile personaje (sau personaj, căci putem vorbi despre unul singur) și chiar cu propriul text. Vorbeam mai devreme despre oglindă. *Oglindirea* este procesul prin care Beckett îi așază pe cei trei actanți ai piesei într-un raport complex și dificil: Ascultătorul, Cititorul, Autorul. Cunosc doar o singură operă de artă care să semene cu *Ohio Impromptu* din această perspectivă: *Las Meninas sau Familia lui Filip al IV-lea*, capodopera lui Velazquez realizată cu trei ani înainte de moarte. Nu vom pătrunde prea adânc în hățișul acestei lucrări, ci doar vom pune în *oglindă* cele două lucrări atât de diferite, dar atât de asemănătoare pe de altă parte.

Compoziția se centrează asupra Infantei Margarita, care se află alături de domnișoarele de onoare. În stânga, vedem un pictor în spatele unui șevalet. În spatele pictorului se află o oglindă în care se reflectă chipurile celor două modele ale pictorului, Filip al IV-lea și soția sa Mariana. Velázquez se pictează pe el pictând un tablou. Acest tablou se reflectă în oglinda din spatele lui. Nu e cazul să mergem mai departe de atât. Nu avem nevoie să analizăm tabloul în amănunt. Ceea ce ne interesează este raportul lui Velázquez cu opera lui, dimensiunea lui autoreferențială, dimensiune ce apare și-n *Ohio Impromptu.* Cartea pe care o are Cititorul în fața lui este tabloul de pe șevaletul din *Las Meninas.* Piesa pe care o citim (*Ohio...*), cu toate indicațiile ei de regie, cu pauzele, cu tot ce are de la un capăt la altul este *Las, Meninas* în întregul ei, cu infanta, cu piticul italian, cu câinele și chiar cu Velázquez. *Raport interioritate–exterioritate, perspectivă–privire, real–iluzie, imagine–reflecție*, iată care ar fi binomii pe care cele două lucrări se susțin și cărora le datorăm atâtea dileme.

Ultima replică a Cititorului este: *Nu a mai rămas nimic de spus.* Despre *Ohio Impromptu* au mai rămas multe de spus. Faptul că am identificat aceste raporturi, nu înseamnă că am găsit răspunsurile la interogațiile beckettiene. Am ajuns doar în punctul în care ceața, deși la fel de deasă, pare mult mai familiară.


Radu PENCIULESCU
Foto: Augustin Bucur

INTERVIURI

RADU PENCIULESCU, regizorul-pedagog

„La un anumit moment al carierei sale, regizorul are nevoie să întâlnească persoane mai tinere decât el. Eu unul am învățat de la studenții mei cel puțin tot atât cât au învățat ei de la mine."
RADU PENCIULESCU

La invitația Centrului de Cercetare și Creație Teatrală „Ion Sava" din cadrul Naționalului bucureștean, regizorul și profesorul Radu Penciulescu a susținut, între 22 februarie și 3 martie a.c., un atelier pentru tineri actori și regizori. Trecuseră deja zece ani de la precedentele întâlniri de studiu pe teme shakespeariene (Arcuș, 1996) și cehoviene (Olănești, 1997). De această dată, regizorii Radu Alexandru Nica, Radu Apostol, Alexandru Maftei, Cătălin Vlad Vasiliu, Gelu Adrian Badea, Marcel Țop, actrițele Mihaela Natalia Călin, Rodica Ionescu, Dana Voicu, Amalia Ciolan, Oana Ioachim, Lia Bugnar, Brânduşa Mircea și actorii Vitalie Bichir, Relu Poalelungi, Liviu Lucaci, Ionuț Caras, Vlad Zamfirescu, Gabriel Velicu, Florin Lăzărescu au participat, în urma unei selecții, la atelierul care și-a propus să exploreze tragediile shakespeariene *Richard al II-lea*, *Richard al III-lea* și *Macbeth*, pornind de la o interogație extrem de actuală: *„Puterea legitimează?"*

Ca și David Esrig, colegul său de generație, Radu Penciulescu are aura unui regizor legendar, dar și reputația unui pedagog desăvârșit. Încă din anii '60, fostul student al lui George Dem.Loghin și al Dinei Cocea a devenit titular la catedra de regie a Institutului de Teatru din București. Și, dând crezare cuvintelor sale citate mai sus, putem spune că nu a încetat să se formeze alături de discipolii săi: Dan Micu, Andrei Belgrader, Alexa Visarion, Andrei Șerban, Anca Ovanez, Aureliu Manea, Petrică Ionescu, Iulian Negulescu, Ivan Helmer. Le-a împărtășit cu o generozitate rară întâlnirile sale cu experimentele care au marcat teatrul secolului trecut, dar și propria-i creație: dramaturgia lui Camus, Ionescu, Dürrenmatt, Frisch, a furioșilor englezi, montările lui Grotowski, Brook sau Living Theatre. În același timp, modelul său pedagogic a rămas unul de factură socratică, pornind din convingerea că: „învățământul, în teatru, nu poate fi decât cel al unei *via negativa*, adică al învățării a ceea ce nu trebuie să înveți".

„Carieră" pare cuvântul cel mai puțin potrivit în cazul lui Radu Penciulescu, un artist despre care se spune că a izbutit să fie, mai presus de orice, „autorul propriei sale vieți". Prin fiecare decizie pe care a luat-o, prin fiecare gest de implicare sau renunțare, Radu Penciulescu și-a apărat libertatea interioară, ceea ce el numea

într-o scrisoare „plăcerea (și vocația) de organizator și cercetător în sânul unei echipe care se vrea stabilă și de durată".

Mai întâi, în 1957, după o stagiune petrecută la Craiova, lângă Vlad Mugur, a plecat la Oradea, ca regizor al recent înființatei Secții Române, strângând în jurul său o trupă solidă. Aici a creat, în 1958, *Ciocârlia* de Anouilh, primul său spectacol fără cortină, integrând organic principiul „scenei goale".

A devenit, apoi, în 1964, cel dintâi director al Teatrului Mic, pe care l-a dorit un spațiu al căutării, al experimentului, un adevărat *atelier* – concept opus celui de „instituție" cu „program" și „echipă" prestabilite. A format un nucleu de actori de elită precum George Constantin, Leopoldina Bălănuță, Vasile Nițulescu, Ion Marinescu și a creat împreună cu ei spectacole de referință: *Doi pe un balansoar* de William Gibson (1964), *Tango* de Mrożek (1967), *Baltagul* după Sadoveanu (1968). În cele din urmă, după cinci ani de directorat, a demisionat, învins de războiul cotidian cu cenzura și presiunile ideologice, reîntorcându-se la studenții săi.

Până la începutul deceniului șapte, când a luat decizia radicală a emigrării, a semnat și alte montări care au făcut istorie în spectacologia modernă: *Casa inimilor sfărâmate* (Teatrul de Comedie, 1963), *Dansul sergentului Musgrave* de John Arden (Teatrul Național din Târgu Mureș, 1969), *Regele Lear* de Shakespeare (Teatrul Național din București, 1970), *Woyzeck* de Büchner (Teatrul Tineretului Piatra Neamț, 1970), *Vicarul* de Hochhuth (Teatrul „Bulandra", 1972).

În exil, a montat Shakespeare, Gogol, Cehov, Jarry, Brecht, Strindberg în Belgia, Suedia, Franța, Finlanda, Anglia, Statele Unite, Islanda și Canada, fără să renunțe la activitatea pedagogică desfășurată, și ea, pe două continente (american și european). S-a stabilit în Suedia, predând ani de zile la Institutul Dramatic din Stockholm, apoi la Conservatorul din Malmö.

Spre deosebire de alți confrați, Radu Penciulescu și-a comentat peste ani experiența exilului, accentuându-i perspectiva luminoasă, regeneratoare: „În ceea ce mă privește, am căutat întotdeauna să răstorn această voință de fixare a unei imagini pe care lumea o proiectează asupra ta. În momentul crizei celor 40 de ani, m-am stabilit în Suedia, unde nu mă cunoștea nimeni și unde dintr-o dată am început să fiu fericit, căci nu mai eram obligat să-mi colorez o imagine deja desenată. Am reînceput să învăț și am descoperit plăcerea de a lucra cu actori care nu sunt încă profesioniști și care își descoperă un drum."

În 1999, i s-a decernat titlul de Doctor Honoris Causa al U.N.A.T.C. „I.L. Caragiale", aceeași școală care i-a consacrat și un volum monografic, editat de Centrul de studii și experimente teatrale „Crin Teodorescu", în colecția „Maeștri ai teatrului românesc", coordonată de Valeriu Moisescu.

În 2002, a semnat împreună cu George Banu un spectacol la Teatrul Național din București, după *Caietele* lui Emil Cioran; interpret Ovidiu Iuliu Moldovan.

Atunci când invocă personalitatea lui Radu Penciulescu, prietenii și colaboratorii săi obișnuiesc să spună: luciditate (Lucian Pintilie), eleganță interioară (George Banu), limpezime (Sanda Manu), disciplină, generozitate (Valeriu Grama), simplitate și neliniște (Andrei Șerban). Sunt atributele unui spirit creator dublat de un caracter de excepție.

Andreea DUMITRU

Radu PENCIULESCU:

„Să-ți faci întotdeauna treaba ta până la capăt"

De la un timp, am noroc. Pe unde întâlnesc preselecții, le trec. Așa am pățit și cu workshopul lui Penciulescu. M-am dat de trei ori peste cap și iată-mă între cei douăzeci de norocoși (actori, actrițe și regizori). Huzur, lux, privilegiu... asta am trăit timp de zece zile. Laborator. Am stat minute în șir pe o replică, uneori chiar pe un cuvânt... ne-am întors la școală pur și simplu, dar o școală ideală, fără ierarhii, fără note, fără examene, fără scadențe. Dar, cum viața mea nu poate fi niciodată simplă până la capăt, iată că mă pricopsesc cu rugămintea celor de la *Teatrul azi* să fac un interviu cu domnul Radu Penciulescu. De ce eu dintre toți? Habar n-am. Poate din cauză că am mai scris, când și când, o piesă de teatru și, bună, rea, contează mai puțin, important e că s-a dus vestea că sunt mai alfabetizată ca alți actori. Să-i cer asta domnului Penciulescu nu era așa ușor cum părea din unghiul celor de la revistă. Zi de zi, clipă de clipă, pauză de pauză, cineva voia ceva de la omul ăsta... noi ăștia de la workshop, instanți și foarte vechi și dragi prieteni, televiziuni... aveam permanenta senzație că rupem toți bucăți din el și le halim pe nemestecate. Împovărată de sarcina cu care m-am pricopsit, m-am dus la domnul Penciulescu, m-am așezat pe vine în fața scaunului pe care stătea și i-am explicat că eu nu țin... dar, dacă cumva ar fi de acord, când are puțin timp, că m-au rugat oamenii ăștia... că... m-a întrerupt și mi-a zis: „Dacă-mi pui tu niște întrebări, îți răspund la ele."

Radu PENCIULESCU și participanții la *workshop*

Foto: Augustin Bucur

Stânjenită cum sunt de la natură, am tot amânat treaba asta până în ultima zi, nu-mi venea să mă fac stăpâna pe pauza lui de masă sau odihnă. Vine ultima zi, deci. Mă duc, hotărâtă la el şi-i spun: „Azi, după ce se termină totul, indiferent unde mergeţi, vă duc eu cu maşina." A zis „bine" şi m-a privit amuzat. Cred că-i place câte o fată de-asta care îi face program ca şi când ar avea dreptul. Intenţionam să îi iau aşa-zisul interviu în timp ce-l duceam de la Naţional oriunde ar fi avut treabă în ultima lui seară în România, dinaintea întoarcerii în Suedia. Colegii mei, mai normali, mai intuitivi, dar şi mai tineri şi mai obraznici ca mine, au tăbărât pe om după ce s-au terminat *workshopul* şi şampania, şi fursecurile şi ne-au dat şi diplome de cursanţi, au tăbărât pe domnul Penciulescu zic, să meargă cu ei la o vodcă. Şi iată-ne pe câţiva dintre *workshopişti* la restaurant cu the „salesman of the work from the shop". Acolo am vorbit în voie, după care urma ca eu să-l înşfac şi să mergem împreună la UNITER să-mi dea interviul cu pricina. În atmosfera de restaurant mi-a venit inspirata (cred) idee să împart privilegiul de a pune întrebări maestrului cu colegii mei de *workshop* şi pahar. Deci, ce urmează e discuţia aşa cum a decurs ea din momentul în care eu le-am propus tuturor să facem toţi acolo interviul, ca să scap şi eu de-o grijă. (Lia Bugnar)

Interviu Penciulescu la o vodcă postworkshopială

Radu Apostol: *Aţi lucrat vreodată cu un dramaturg? Sau aţi lucrat vreun text pe care l-aţi solicitat dumneavoastră?*

Radu Penciulescu: De nenumărate ori... sigur că da... Eu n-am pus în scenă numai piese clasice. Veneau mulţi dramaturgi la noi... Era câte unul cu care comunicam mai bine decât cu altul... îmi trimitea o piesă, o citeam... i-o trimiteam înapoi... „Vezi că actul doi coboară sau..." Dar n-am încercat niciodată să scriu eu o piesă. Eu nu sunt scriitor. Am nevoie să primesc impulsurile de la un scriitor şi să fac ceva cu ele.

R.A.: *Din dramaturgia românească e vreun nume care...*

R.P.: De la noi? Nu mai ştiu. Păi, de unde să ştiu?! Cine-mi trimite mie piese? Eu nu mai cunosc exact ce se întâmplă aici.

Lia Bugnar: *Da', dacă v-ar trimite, aţi citi?*

Radu Penciulescu (*râde*): Poate. Nu ştiu. Trebuie să fiu în dispoziţie să citesc că, dacă nu sunt, nu citesc.

L.B.: *Da' citiţi în fiecare zi?*

R.P.: În fiecare zi şi-n fiecare noapte. Ai să râzi... Senzaţional că întrebarea asta vine exact acum. Înainte de a veni aici, eu tot mă căzneam să recitesc piesele lui Shakespeare şi aproape că nu puteam, pentru că tocmai găsisem nişte cărţi vechi pe care le-am cumpărat de la un anticariat şi citeam lucruri din tinereţea mea. Panait Istrati am citit. Şi mă tulbura Levantul ăsta care... şi ziceam „lasă-mă, dom'le, cu Shakespeare... Levantul e totul..." Sigur că citesc. Tot timpul. Păi, altfel cum să trăiesc?! Mă mai uit pe la televizor... eu nu mă duc la teatru niciodată. Şi citesc mult.

L.B.: *De ce nu vă duceţi la teatru?*

R.P.: Pentru că e greu, măi. Ca să mergi la teatru, trebuie să fii în curentul social. Trebuie să te gândeşti, să te duci, să cumperi un bilet, să vii acasă, să te duci a doua zi la teatru, să... dacă plouă ce faci? Eu sunt un om batrân. Bătrân şi singuratic (*zâmbeşte într-un fel din care simţim că râde de noi*).

Rodica Ionescu: *Vă simţiţi mai aproape de universul lui Shakespeare sau de cel al lui Cehov?*

R.P.: Nu pot să răspund la asta. Pentru că amândouă îmi sunt atât de importante încât... Eu cred că poţi să-ţi petreci viaţa ca om de teatru citind doar

doi autori: Shakespeare şi Cehov. Ăştia iau tot. Tot restul e aici. Mă mai gândesc aşa, din când în când... mă tot trage Pino acuma să-i fac un plan de viitor... Ar mai exista şi un al treilea, într-un fel... Büchner. Acest mare geniu al teatrului contemporan... ăsta a trăit până la 24 de ani, a scris trei piese şi fiecare dintre ele este începutul unei noi ere în teatrul contemporan. Deci ăştia ar fi: Cehov, Shakespeare, Büchner.

R.A.: *Citeam memoriile lui Chaplin şi el zicea că nu-l interesează Shakespeare sub nicio formă...*

R.P.: Şi ce treabă am eu cu ideea lui?

R.A.: *Pentru că e foarte interesant. El spunea că e foarte departe de Shakespeare şi, dacă te uiţi la toată creaţia lui Chaplin...*

Liviu Lucaci: *Creaţia lui e foarte aproape de Shakespeare...*

R.A.: *E aproape... e foarte aproape... indirect... Dar creaţia lui n-ar fi fost la fel dacă l-ar fi preocupat Shakespeare...*

R.P.: Păi, de-aia n-a citit teatrul lui Shakespeare. Pentru că el e shakespearian de la mama lui, nu ştiu cum să-ţi spun. Tu ceri cetăţenia cehoslovacă pentru că eşti român. Da' dacă eşti cehoslovac, nu te interesează cetăţenia cehoslovacă.

R.A.: *Şi dintre creatorii de film există câţiva care vă plac mai tare, care vă sunt mai aproape?*

R.P.: Filmul care îmi place cel mai tare, filmul meu favorit este *Amarcord*. Ăsta e filmul vieţii mele. Şi Fellini este REGIZORUL pentru mine. Nu înseamnă că e cel mai bun film. Mai sunt şi altele care-s mai bune, dar mie asta îmi dă satisfacţii totale. E uman... De exemplu, dacă te uiţi la creaţia lui Fellini, el se ocupă numai de monştri. Ba pitici, ba prea înalţi, ba nu mai ştiu cum, dar pe nici unul dintre monştrii ăştia el nu-i priveşte cu cinism. Nu-i priveşte monstruos. Ei sunt copiii sufletului lui, degajă o umanitate şi o căldură peste care nu poţi să treci. Şi, din Fellini... *Amarcord* e o imagine a lumii. Şi mai e ăsta... ăsta... cum îl cheamă... iugoslavul ăsta...

L.L.: *Kusturica.*

R.P.: La fel ca Fellini... Ăştia doi sunt shakespearieni... *Vremea ţiganilor* este ca cea mai shakespeariană dintre piesele lui Shakespeare. E toată lumea acolo...

Ionuţ Caras: *Mie mi se pare că-i mai mult cehoviană... Adică e un amestec acolo...*

R.P.: Foarte bine, corectează-mă, că de-aia eşti aici.

I.C.: *Da' ne-aţi spus la un moment dat că nu vă place deloc* „Cui i-e frică de Virginia Woolf"... *de ce?*

R.P.: O oroare de piesă. Eu am oroare de chestiile astea pentru că eu le găsesc seci şi demonstrative.

L.B.: *Ziceaţi şi de Bergman cam acelaşi lucru. Sau nu-ndrăzniţi s-o ziceţi în interviu?*

R.P.: Măi, eu pot să-ndrăznesc. (*Râde şi pronunţă răspicat*) Am oroare de Bergman.

L.B.: *Haideţi că aici nu-i aşa periculos cum ar fi dac-aţi zice-o în Suedia...*

R.P.: Ştii de ce am oroare de el? Nu pentru că el nu e o mare personalitate... sunt şi filme care-mi plac... eu acuma mă alint un pic da'... am oroare de el pentru că e pretenţios, pentru că e ezoteric, şi pentru că n-are umor. Se ia în serios tot timpul. Nici pic de umor. El se ia în serios: „Băi, băieţi, ia tăceţi din gură, că acum am venit eu şi v-o zic." Şi noi toţi zicem: „Zi-o!" Acest sentiment eu nu-l suport.

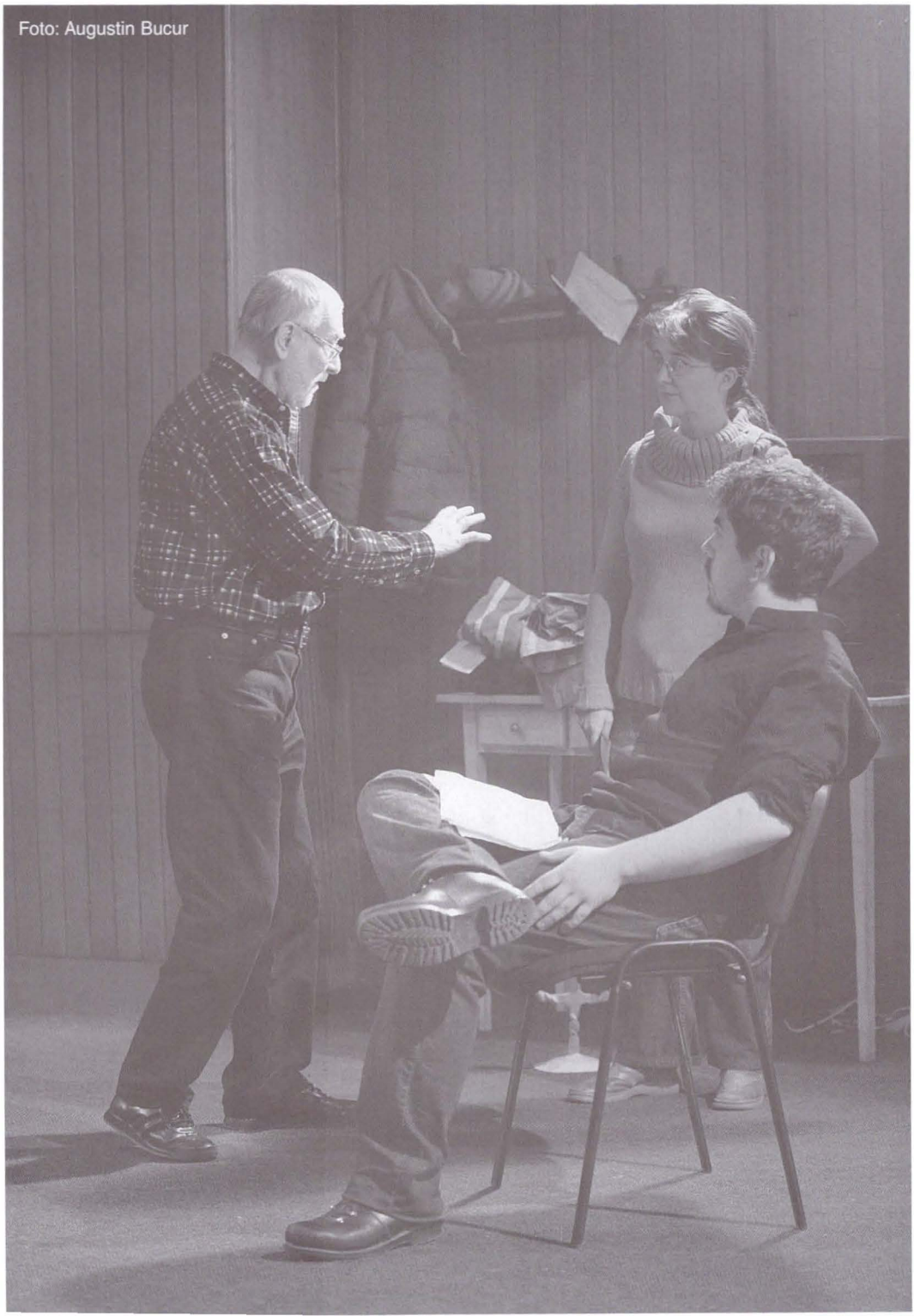
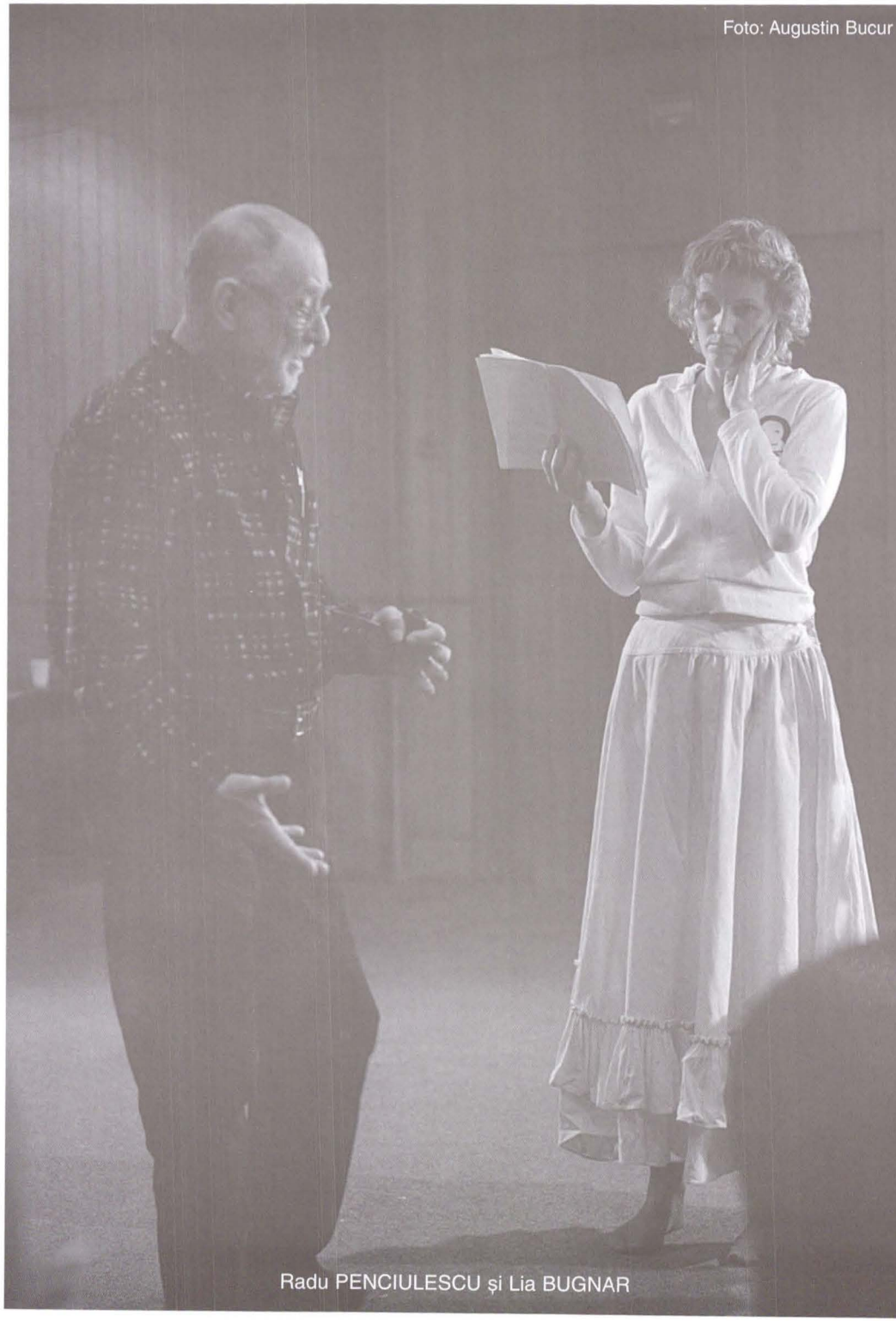


Foto: Augustin Bucur



Radu PENCIULESCU și Lia BUGNAR

I.C.: *Şi asta e şi la* Cui i-e frică de Virginia Woolf?

R.P.: Acolo e mai rău decât atât. Rolurile nici nu există (eu evident că exagerez). Da' rolurile nici nu există. Sunt „partituri pentru actori de geniu", nu ştiu cum să spun. Şi asta mă plictiseşte îngrozitor.

L.B.: *Vă place teatrul?*

R.P.: Rareori. Uite... altă piesă a lui Albee – *Zoo story.* Aia da! Când vorbesc de el... mă gândesc la *Zoo story.* De *Virginia Woolf* să n-aud.

R.A.: *Ştiu că aţi fost unul dintre primii, dacă nu primul din România care aţi lucrat cu studenţii dumneavoastră Beckett...*

R.P.: Ştii cum s-a-ntâmplat? Când aveam eu clasa asta de regie în care era Şerban şi atâţia... şi Manea şi Helmer şi toţi... era în 1964. Şi atunci am plecat eu pentru prima oară în Occident. M-am dus în Anglia că m-a invitat British Council sau nu mai ştiu ce organizaţie era, sărbătoreau 400 de ani de la naşterea lui Shakespeare. Şi-ăştia mi-au dat drumu', eu m-am dus acolo. Şi-am văzut lucruri nemaipomenite, care m-au inspirat foarte tare. Da'-ntr-o bună zi, ajung eu la o librărie franţuzească. La Londra. E aproape grotesc că la noi a plecat treaba asta de la o librărie franţuzească din Londra. Şi-am cumpărat vreo treizeci de cărţi din astea mititele de se rupeau când le deschideai. Tot Camus... piese şi romane... şi tot Ionescu... şi tot Dürrenmatt. Şi tot ce era, ca să spun aşa, literatura şi dramaturgia anilor '60. Şi-am făcut un teanc aşa mare, l-am legat cu nişte sfori, am venit înapoi, m-am dus la clasă la mine, am luat teancul de l-am pus pe masă, am luat o foarfecă, am tăiat şi zic: „Hai să citim şi noi astea pe care nu le-am citit până acum", că nu existau în România. Şi eu am citit cot la cot cu studenţii mei. Nu e că eu am citit întâi şi ei după. Schimbam cărţile între noi. Şi, la sfârşitul acelui semestru, era George Dem Loghin, toată lumea l-a uitat, da' el era rectorul institutului, el ţinea spinarea la tot, nu era un tip prea subtil el însuşi, da' dacă eu îi ceream ceva, îmi ţinea spinarea... şi, cum ziceam, la sfârşitul acelui semestru, am făcut un examen cu studenţii, care a fost începutul noului teatru în teatrul românesc. Eu pretind asta. Poate să mă contrazică cine vrea, că pe mine nu mă mai interesează. Şi-am pus atunci... studenţii la regie au pus... fragmente, nu piesele în întregime... au pus *Ubu Rex*, *Neînţelegerea*, au pus *Romulus cel Mare*... apoi *Lecţia* lui Ionescu... Manea a pus *Lecţia* lui Ionescu... un spectacol tulburător pentru decenii... toate astea s-au întâmplat la institut atunci. Când s-a auzit în Institutul de Teatru din Bucureşti prima replică din – era tradusă de Vulpescu – din *Ubu*... când, nu mai ţin minte cine juca... Pittiş... când a venit Florian Pittiş pe scenă şi a zis „Căcat" cu toată rezonanţa, ăsta a fost începutul unei noi ere în teatrul românesc. După părerea mea. Şi-aşa a fost. Deci, consecinţă a călătoriei mele, când eu am găsit materialul ăsta de aur şi l-am împărţit frăţeşte cu grupul ăsta de studenţi, atunci am început noi să înţelegem că teatrul e şi altfel. Dup-aia totul era posibil la teatru.

R.A.: *Fellini zicea că şi-a scris memoriile ca să aibă material pentru filme. Dumneavoastră v-aţi scris vreodată memoriile sau o să le scrieţi?*

R.P.: Niciodată. Eu nu sunt scriitor, domnule. Mie-mi place să vorbesc la cârciumă şi-atât.

R.A.: *Care-i relaţia între viaţa personală şi opera unui artist?*

R.P.: Nu ştiu. Ori nu-ţi înţeleg întrebarea, ori într-adevăr nu ştiu.

Radu Apostol (*nu se lasă*): *Cât de personal ar trebui să se arate un artist în opera lui? Cât pune din viaţa proprie în operă?*

R.P.: Mi-e greu să-ţi răspund, dragule. Mi-e greu să-ţi răspund, fiindcă că n-am criterii pentru asta. Eu am să-ţi spun o mică întâmplare, dar vreau să-ţi zic

din capul locului că eu nu înțeleg exact semnificația acestei întâmplări. Eu n-o spun ca pe o pildă, ci ca pe o nedumerire. Mi-aduc aminte, când am făcut eu aici *Regele Lear*, și, într-o seară, după spectacol – unul dintre primele spectacole – ieșeam prin foaier să plec acasă. Și, la scara care duce la balcon, pe treaptă, mi-aduc și acum aminte, ședea Olga Tudorache. Și când ajung în dreptul ei, că ea are un mod ciudat de a face complimente, îmi spune: „Dac-aș fi în locul tău, mi-ar fi rușine. Îmi vine să-ți trag două palme. Să pui atâta din persoana ta privată într-o operă e imoral." Așa mi-a spus ea. Ce-a înțeles ea prin asta, nu știu. Dar eu nu cred nici o secundă că ea avea dreptate. Așa a recepționat ea.

L.B.: *Da' poate o făceați inconștient... fără nici un fel de intenție...*

R.P.: Păi, de-aia-ți povestesc, pentru că eu nu știu, da' din punctul meu de vedere nu era așa. Acuma, să nu-ți mai spun că eu sunt foarte flatat de asta, de-aia-mi și aduc aminte de asta după treizeci de ani. Pentru că a avut o conotație care a fost cea mai corozivă, dar și cel mai frumos compliment în același timp. „Dac-aș fi în locul tău, mi-ar fi rușine. Nu te-arăți gol în fața oamenilor!"

L.B.: *Cum a fost cu workshopul ăsta? A meritat deranjul?*

R.P.: Asta întrebați-vă pe voi.

L.B.: *Ne vom întreba după ce plecați. Ziceam dacă, din unghiul dumnea-voastră, a meritat.*

R.P.: Întotdeauna merită. Eu întotdeauna am avut curiozitate și respect pentru oameni. Nu neapărat pentru actori. Mie-mi plac oamenii așa... îmi place să vorbesc cu șoferul, îmi place femeia de serviciu, îmi place să fiu atent la lucruri pe care nu le știu și care-mi vin la ureche. Din cauza asta, un *workshop* din ăsta pentru mine nu-i un prilej de exercițiu profesional, ci un prilej de a mă întâlni cu un grup de oameni. După aia te desparți de grupul ăsta de oameni sau nu te desparți de grupul ăsta de oameni. Asta e o chestie pe care o decide timpul. Când am avut eu studenții despre care vă tot povestesc, ei au intrat la școală pentru că erau buni. După aia au devenit ei persoane importante în viața mea. Nu invers.

Brânduşa Mircea: *Pentru că ați spus că sunteți în căutare de oameni și întâmplări, dincolo de ce-am studiat...*

R.P.: Draga mea, eu nu caut. Lucrurile vin la mine fără să le caut...

B.M.: *...a venit ceva surprinzător la dumneavoastră în aceste zile?*

R.P.: Totdeauna... în fiecare minut... dar... abia peste o lună pot să-ți răspund într-adevăr la întrebare. Romanul meu preferat, deși nici nu sunt mistic nici altfel... e *Demonii* lui Dostoievski. Eu citesc Dostoievski de la A la Z la fiecare douăzeci de ani. Mai trec douăzeci de ani, iar îl citesc... mai trec douăzeci de ani, iar. L-am citit de vreo trei ori până acum. Ei, și acolo e un personaj care exprimă într-o replică, nu pot să-mi aduc aminte exact citatul, dar exprimă într-o replică, esența dogmatismului. El vorbește despre un altul și spune: „El își închipuie asta despre oameni și trăiește fericit cu părerea lui", adică el a pierdut orice relație cu viața și trăiește cu imaginile pe care și le-a făcut despre ea. Asta e, după părerea mea, moartea definitivă a artistului. Artistul trebuie să se lase surprins întotdeauna. Ca să nu mai vorbim că, și dacă vorbim despre actori, de nivelul lor tehnic... problema nu e să stăpânești... problema e să-ți permiți să fii scos din echilibru... pentru că actul de creație se petrece când îți recâștigi echilibrul. Dacă stai în echilibru tot timpul ești egal cu tine.

L.B.: *Care-i diferența dintre un actor bun și unul prost?*

R.P.: Nu știu... Habar n-am (*râde*). Un actor care m-atinge e un actor care ajunge cu lucrul asupra rolului într-o zonă în care el nu mai comentează rolul. Uite,

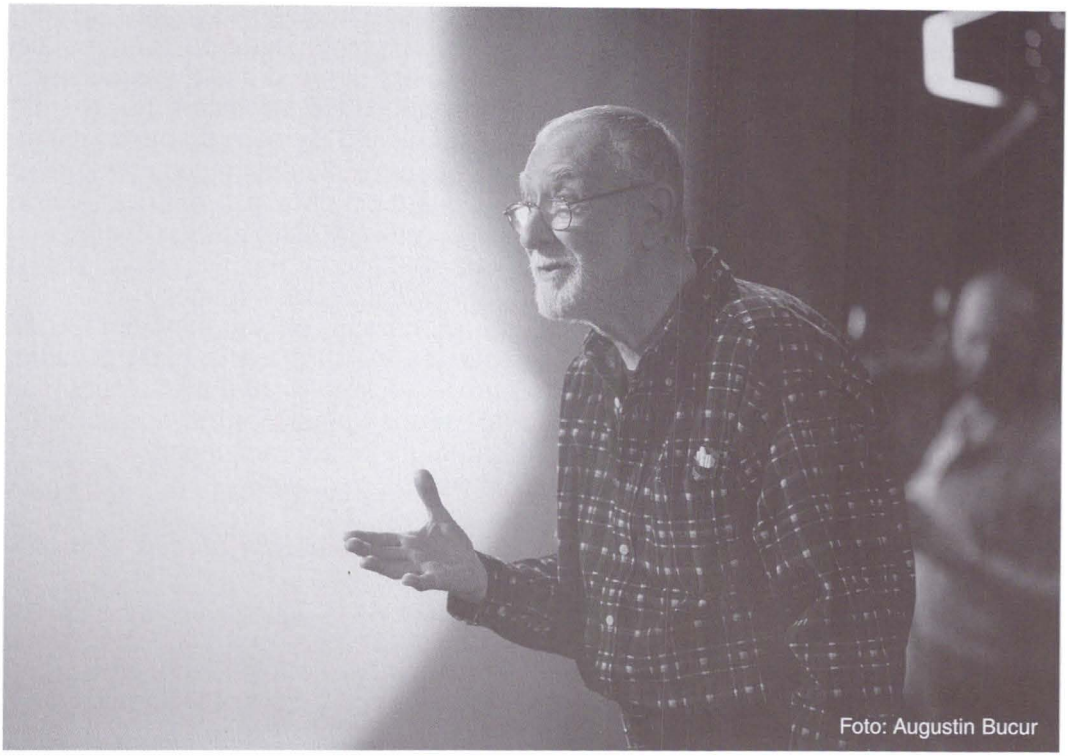


Foto: Augustin Bucur

era fata asta pe care am văzut-o la Municipal... Bibiri asta... Uite, am avut surpriza ca, pentru prima oara în viața mea, după nu știu câte zeci și sute de *Unchiul Vanea*, am văzut-o pe Sonia. Ea, nu că era Sonia, că noi nu știm cum e Sonia, Sonia e o serie de vorbe într-o carte, dar dintr-o dată ziceam: „Aaaaa! Păi, așa e, domnule!" De ce? Nu știu. Așa e! Gata! S-a terminat! Nu mai încape nici o discuție.

L.B.: *Vă dați seama ce se bucură Bibiri dacă citește chestia asta? Dac-aș fi Iago, aș tăia-o.*

R.P.: Păi, eu de ce sunt aici? Ca să vă bucur.

R.A.: *Foarte mulți regizori din perioada dumneavoastră au lucrat mult pe text clasic și foarte puțin pe text contemporan. N-au rămas texte care să rezulte din lucrul dumneavoastră efectiv cu un dramaturg viu... și-atunci se pierde mult în timp... Adică, noi tot ne referim la niște spectacole extraordinare pe care le-ați făcut, dar la care noi nu mai avem niciun fel de acces. Voiam să vă intreb doar atât, de fapt: relația dramaturg–regizor e cumva la fel de importantă sau poate chiar mai importantă decât cea cu actorul? În timp măcar?*

R.P.: Dragul meu, eu n-am un răspuns la întrebarea dumitale. Eu îți spun ce părere am. Eu de la papa Grotowski am învățat că totul se poate în teatru, dar fără actor nu se poate. Regizor nici n-a existat. Decor? Teatrele erau decorul. În *Commedia dell'arte* nu era nici text, nici dramaturg, nici nimic. Prin asta nu vreau să-i neg importanța, dar vreau să spun că, și atunci când faci elogiul dramaturgului, elementul care definește teatrul nu e piesa, ci actorul. Când tu vrei să definești teatrul nu zici: „Dom'le, eu definesc teatru prin aia că Max Reinhardt a fost mare regizor sau prin aia că Shakespeare a scris *Hamlet*." Metafora lui

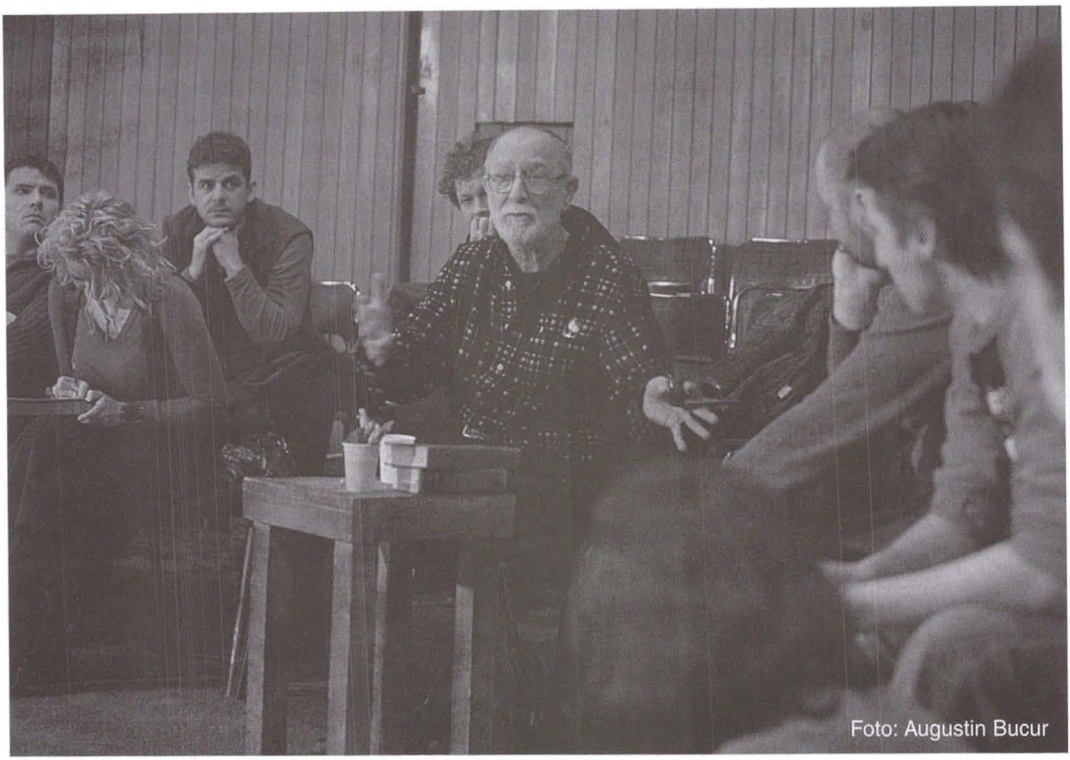


Foto: Augustin Bucur

Brook: unde începe teatrul? Când un om trece printr-un spațiu gol și altul privește. Punct. De-aici plecăm. Unde ajungem e foarte departe, dar de-aici plecăm.

R.A.: *E-adevărat. Dar, dacă nu exista Shakespeare, nu exista nici Brook, probabil.*

R.P.: Da, dar tu mi-ai pus o întrebare despre priorități. E foarte important și regizorul, și dramaturgul, și tot ce vrei. Dar, dacă mă întrebi cine e cel mai important eu nu pot să evit răspunsul ăsta.

I.C.: *Eu vreau să pun o întrebare din astea de copil mic. Aveți actori pe care i-ați văzut în ceva și v-au marcat?*

R.P.: Mii. Mi-e greu să ți-i spun. Mii. Uite, acum trei zile când am fost la *Unchiul Vanea*... Și mă uitam la fata asta pe care eu o cunosc de când era aproape copil... Mariana Mihuț... și care mă tulbură de fiecare dată când o văd, mă surprinde cu o altă latură a talentului ei. Nu pot să mă duc și să o văd așa cum mă aștept să o văd. Aici parcă juca literatura realist-fantastică a sud-americanilor ăștia... Marquez... *Un veac de singurătate*... parcă era duhul pământului... Sau când au venit într-un turneu la Stockholm și ea juca un fel de clovn și, când m-am dus la cabină, atât am reușit să-i spun: „Măi, Mariana, te cunosc de când erai copil... știu tot... dar că ai testicule, asta n-o știam!" Ea juca cu mai multă forță decât cel mai bărbat dintre bărbați.

B.M.: *Știm că nu mai lucrați de mult, ne-ați spus asta, dar, dacă ar fi așa ca un vis... apropo de „Mi-s ochii plini de lacrimi și de vise"... dac-ar fi să mai lucrați din Shakespeare, ce-ați alege?*

R.P.: Nu știu, în orice caz niciuna din piesele mari, pentru că nu simt că am destulă putere ca să mă lupt cu clișeele. O piesă mai obscură, poate...

R.A.: *Da' de ce să vă luptați cu clișeele?*

R.P.: Pentru că eu n-am fost niciodată un mare regizor, eu știu asta. Eu am organizat teatru. Poate că-i o prostie ce spun acum, dar eu nu pot să-mi închipui cum aș putea eu să schimb în teatru destinul lui Othello. El e atât de bine ancorat că eu nu mă simt capabil să iau lupta asta cu imaginea lui și să găsesc altă imagine în spate.

L.B.: *Și, dacă n-ați fost niciodată un mare regizor, cum ați reușit să întrețineți legenda asta și toată povestea asta din jurul dumneavoastră? Cum ați făcut?*

R.P.: Pentru că asta-i legenda. Eu n-am făcut legenda. Ei au făcut-o. Eu am fost foarte important când am organizat lucruri. Eu știu să adun oameni împreună în jurul unei idei. Asta era tăria mea.

I.C.: *Păi, asta înseamnă să fii un mare regizor, nu?*

R.P.: Nu. Daca te uiți la Strehler, vezi ce-i un mare regizor. Ăsta-i pentru mine cel mai mare. Știi de ce? Multi sunt brilianți, dar Strehler e unul dintre puținii foarte mari care ia o piesă, o citește bine și dup-aia o pune în scenă. El pune în scenă o piesă, nu face, ca mulți alții, cum se zice în artele plastice – o instalație. Nu face o instalație și pune actorii în instalația asta.

L.B.: *Vi se pare că ați pierdut ceva din cauză că v-ați mutat în alt punct al hărții? Vi se pare că ați fi putut face aici poate lucruri mai mari?*

R.P.: Nu știu. Nici nu umblu după mari lucruri. Eu sunt un mic egoist care umblă după conforturile efemere.

L.B.: *Cum vi se mai pare actorul român? Cam cum e el?*

R.P.: Nu pot să-ți răspund. N-am văzut destul ca să pot să fac o apreciere. Nici măcar amatoristic nu pot să-mi permit o apreciere. Eu știu că marea binecuvântare a actorului român este talentul și marele lui dușman este superficialitatea.

L.B.: *Mai veniți la* workshopuri*?*

R.P.: Dacă mai trăiesc, poate. Eu știu?! La vârsta mea, să nu mai pui întrebări de-astea.

L.B.: *Dar Caragiale v-ar plăcea să montați?*

R.P.: N-am destul umor ca să montez Caragiale.

L.B.: *Cum n-aveți? Și noi de ce ne-am hlizit incontinuu zece zile cât a durat* workshopul*?*

R.P.: Pentru că eu am umor la cârciumă, n-am umor să fac comedie.

L.B.: *Și, dacă faceți așa cum ne-ați învățat? O luăm cu pași mici, fără să ne lăsăm copleșiți de greutatea operei? Veniți la teatru la început. Puteți să faceți asta? Puteți. Începeți repetiția. Puteți? Puteți. Vine actorul, spune prima replică. Puteți? Puteți. Nu așa ne-ați învățat? Să nu ne lăsăm copleșiți? S-o luăm cu pași mici?!*

R.P.: (*râde triumfător*): V-am învățat prost.

L.B.: *Acum ne spuneți?*

R.P.: Păi, când? În timp ce vă învățam? (*Râde iar*) Păi, mă dădeați afară.

L.B.: *Dați-ne un sfat.*

R.P.: O să fiu patetic... Să-ți faci întotdeauna treaba ta până la capăt, că atunci se va găsi și cineva să se uite la ea. Dacă o faci numai pe jumătate, doar atât cât să arăți că ți-ai făcut partea ta... Nu știu... e ca la Fellini... dacă-ți faci treaba, se vede.

A consemnat
Lia BUGNAR

TOMPA GÁBOR
între Cluj și California

Florica Ichim: *De când terminarăm cele* „Șase conversații" *ale noastre pe teme teatrale și de viață personală, te-am lăsat liniștit, nu ți-am mai pus nicio întrebare. Nici măcar în particular. E vremea să reluăm discuțiile. Prima întrebare: ce faci prin Statele Unite, ce impresie ai despre cursurile tale, cui folosesc? Este o întrebare arborescentă, cred că vezi. Și după aceea vom reveni în țară, la oile noastre. Deci întâi: ce faci în State?*

Tompa Gábor: Am fost invitat anul trecut la o întâlnire care a putut fi considerată ulterior drept un interviu, pentru că Universitatea din California de la San Diego, cea care are cel mai amplu și cel mai important program de educație teatrală pe lângă Yale, căuta un director de program la Facultatea de Regie.

F.I.: *Ți-a pus Dumnezeu mâna-n cap...*

T.G.: Șeful catedrei de regie era suplinit de doi ani de diverși profesori intermediari, regizori, oameni de teatru. După această întâlnire, care a avut loc în martie 2006, spre surprinderea mea într-un fel, în luna mai m-au sunat, oferindu-mi această poziție de director de programe, de fapt de coordonator al programului de regie. Am fost foarte onorat de această ofertă, pentru că, uitându-mă la lista profesorilor care au predat la această facultate și la catedra de regie, se aflau Grotowski, Jan Kott, Richard Foreman, Peter Sellars, Robert Woodruff, Robert Lepage și alții. Printre cei care au pus spectacole cu studenții de acolo se numără și Andrei Șerban – el a montat un spectacol în 1990. Răspunsul meu a fost ezitant, pentru că, gândindu-mă la proiectele și responsabilitățile pe care le am la ora actuală, am spus că n-aș putea să petrec 12 luni pe an acolo, dar nici măcar 6 foarte ușor. Așa că am întrebat dacă ei acceptă ca eu să continui să fiu directorul artistic al Teatrului Maghiar și dacă se pot face atât cursurile cât și sarcinile care sunt legate de responsabilitatea de a conduce un program cu aparițiile mele periodice acolo.

F.I.: *Pe moduluri, cum ar veni...*

T.G.: Pe moduluri; trei luni cu o pauză de două luni, iarăși o lună. Ei nu numai că mi-au acceptat aceste condiții, dar au lăsat de înțeles că în politica universității activitatea creatoare a profesorilor nu este un impediment și universitatea acordă o atenție și o importanță deosebită acestei laturi. Face parte din politica lor și ține și de renumele instituției. În momentul în care un profesor este promovat, au trei criterii. Primul criteriu este activitatea profesorală, al doilea este activitatea de „research" (cercetare și creație). Și există un serviciu, care înseamnă, de exemplu, organizarea unui program, participarea în diferite comisii de căutare a unor cadre didactice noi (*search commitee*) ș.a.m.d. Nu este poate destul de bine știut că Andrei Both predă la această universitate din 1989, a fost și șeful catedrei de scenografie, la un moment dat, și anul acesta, de exemplu facultatea de design este atât de puternică, încât la Trienala de la Praga, dintre cei 9 reprezentanți ai Statelor Unite 5 sunt studenții lui de la UCSD (Universitatea din California de la San Diego). Proiectul copertei Trienalei de la Praga a fost câștigat de o studentă de-a lui. În concursul din universitățile mondiale la care tematica a fost *Păsările* lui Aristofan, a câștigat tot o studentă de-a lui ...

F.I.: *N-ai cumva coperta Trienalei, s-o reproducem?*

T.G.: N-o am.

F.I.: *Dar Andrei o are?*

TOMPA Gàbor

Foto: Biro Istvàn

T.G.: Nu. Cred că numai după participarea la Trienală, numai atunci se poate... Trebuie să spun că am fost impresionat de condițiile din această Universitate, în deosebi de caracterul colaborativ al facultăților din cadrul catedrei de teatru. Există regie, actorie, scenografie (decor și costum separat), *lighting design*, *sound design*, regie tehnică, dans. Toate aceste facultăți sunt într-o colaborare strânsă: studenții încep să lucreze cu dramaturgii tineri încă din primul an, și fiecare student de la regie are posibilitatea de a face cel puțin 5 spectacole în cei 3 ani (pentru că este vorba de studiile avansate, graduate). E un număr destul de restrâns de studenți la stadiul avansat, de exemplu eu am 4 studenți la regie în cei 3 ani. Termină un băiat, și am luat 2 candidați noi care încep în toamna lui 2007. Spre satisfacția mea, cei doi băieți pe care i-am luat pentru la anul sunt 2 băieți care au fost admiși și la Yale, și au ales programul nostru. Vor fi 5 la anul, pentru că sunt și 5 dramaturgi și 5 scenografi, 5 sau 6 designeri, adică mereu în echilibru numeric.

F.I.: *Selecția este foarte dură?*

T.G.: Selecția este foarte dură. Anul acesta, în general, interviurile au loc la New York sau la Chicago. Studenții sunt încurajați să vină să vadă campusul, pentru că în momentul în care îl văd, se îndrăgostesc de el, deoarece există patru scene mai bine echipate decât majoritatea scenelor europene.

F.I.: *Chiar europene, nu numai românești?*

T.G.: Nu, nu intră în discuție scenele românești. Ca dotări tehnice sunt la nivelul celor mai bune scene nemțești. Fiecare student face cel puțin două producții pe an (în afară de primul an în care face numai o piesă nouă). Există un Festival al pieselor noi, care se numește Baldwin New Play Festival și în care se prezintă piesele tinerilor studenți la dramaturgie, în montarea studenților de la regie. Fiecare producție este făcută aproape în totalitate de ei. În afară de mașiniști și ateliere, care jumătate din timp sunt angajați ai La Jolla Playhouse – unul dintre cele mai importante teatre de repertoriu din Statele Unite, probabil printre primele 10–12 teatre ca importanță –, restul sunt studenți. La un spectacol, luministul, sonorizatorul, scenograful, regizorul tehnic ș.a.m.d. sunt toți studenți, pentru că asta e de fapt, obiectul studiului lor. O studentă de-a mea, acum a făcut un foarte frumos spectacol cu *A douăsprezecea noapte...*

F.I.: *Ea fiind în anul II, cum ar veni...*

T.G.: Ea fiind în anul II acum și mai are un an. Un alt student, pe care am avut prilejul să-l îndrum numai în acest trimestru de iarnă (pentru că acolo e pe trimestre), și care termină acum, Jerry Ruiz, a făcut un spectacol deosebit de frumos pe care l-am văzut numai pe DVD, cu *Labirintul dragostei* de Lope de Vega. Este un program foarte puternic.

F.I.: *Sunt studenți cultivați?*

T.G.: Munca lor de cercetare este imensă. În primul rând există posibilități fantastice; au niște resurse extraordinare. Universitatea din California este una dintre cele mai bogate universități din America, cu 11 campusuri. La San Diego este cel mai mare Institut de Oceanografie, Scripps, care are multe vapoare și submarine ce fac cercetări în largul oceanului. Campusul este enorm și foarte frumos, iar biblioteca universității, Geisel Library, are 9 etaje și 3 subterane; cele 3 etaje subterane sunt numai cu material vizual, adică Videoteca.

F.I.: *Și studenții merg acolo? Că ea există, e una...*

T.G.: Este caracteristic studenților de a exploata tot ce e mai bun din profesori, de a nu lipsi deloc de la cursuri (au foarte multe cursuri), de a aduce material de cercetare deosebit de bogat, legat de subiectul pe care-l studiază. Eu am avut un seminar despre *Hamlet* și un curs care se numea „Directing Process", deci procesul de elaborare a concepției regizorale, pe tema *teatrului absurdului*, la

care participă și actori. Pentru că proiectul îl faci cum vrei tu, în jurul subiectelor pe care le vrei tu. Eu încerc să acopăr cele mai importante momente ale istoriei spectacolului și ale dramaturgiei universale. La anul vom face *Livada* la seminar și teatrul baroc la *practicum*. În afară de asta, există supravegherea producțiilor de teatru de la primele repetiții până la premieră.

F.I.: *Se fac sub ochii tăi?*

T.G.: Da. Sigur că nu este nevoie și nu este o cerință obligatorie să stai la toate repetițiile. Nu cred că e benefic și ei nu doresc să fie tot timpul supravegheați, dar momentul prezentării concepției spectacolului este un moment foarte frumos, impresionant, din care cred că multe teatre ar putea să învețe.

F.I.: *Ce se întâmplă?*

T.G.: Există o expunere a concepției fiecărui student creator, începând de la regizor la dramaturg – dacă e cazul unei montări cu piesa unuia dintre studenții de la dramaturgie – scenograf, costumier, sonorizator și luminist (sau designerul de lumini și sunet). Sunt aduse niște panouri uriașe, cu material vizual enorm și cu schițele de decor și costume, dar și cu materialul vizual pe care regizorul și scenograful îl aduc în sprijinul concepției lor, deci cam cum ar vrea să arate lumea vizuală a spectacolului. Eu chiar le cer acest lucru, pentru că este știut că o parte din teatrul american este un teatru bazat pe text (însă există multe lucruri foarte interesante și în ceea ce privește teatrul total, teatrul nonverbal și așa mai departe). Sigur că există o structură foarte diferită de teatrul european. În teatrul de peste Ocean nu există trupe de teatru: audițiile care se fac pentru un spectacol de teatru se fac și la școală, cu toate că studenții se cunosc foarte bine între ei. Totuși, acest ritual de audiții se repetă și este benefic, pentru că uneori sunt surprize și nu există practic nimic sută la sută predeterminat.

F.I.: *Dacă sunt atât de puțini la toate secțiile...*

T.G.: Actori sunt peste douăzeci în cei trei ani. Adică actori sunt nouă–zece pe an și există trei ani de școală.

F.I.: *Și simți nevoia să introduci și aici ceva din aceste bune obiceiuri?*

T.G.: Eu m-am retras într-un fel din învățământul de aici, din mai multe motive. În primul rând, am avut o singură clasă de regie pe care am dus-o până la capăt, cu sentimente amestecate și contradictorii. Pentru că am pornit foarte entuziasmat și cred că în primii doi–trei ani am reușit să fac ceea ce aș fi vrut să fac, invitând profesori importanți la fiecare disciplină pe care o consideram esențială pentru regizori. Este vorba de clasa în care au terminat László Bocsárdi, Olga Barabás, István Kövesdi și Mónika Rusz. Din păcate, după doi–trei ani am avut unele divergențe cu Institutul de la Târgu Mureș, au apărut principiile conform cărora este mai importantă catedra decât studentul. Din păcate, Facultatea de la Cluj – la înființarea căreia am contribuit destul de substanțial, cel puțin la cea de limba maghiară – , în loc să fie o alternativă la cea din Târgu Mureș, s-a instituționalizat și a existat o încrâncenare pentru faptul ca în fiecare an să se pornească atât actorie cât și teatrologie, la regie renunțându-se... Iar eu m-am retras un pic în spate, continuând prin a lucra cu studenții (oferindu-le posibilitatea la Teatrul Maghiar să participe la producțiile teatrale) și predând actorie de film. M-am retras și pentru că acest sistem bolognez în România a devenit ceva foarte particular, balcanic, în care actori de mâna a șaptea devin doctori și chiar nu sunt foarte dornic să devin doctor printre o serie de actori care nu-și cunosc meseria foarte bine.

F.I.: *În S.U.A., de exemplu...*

T.G.: ...excelența profesională se echivalează cu un doctorat. Faptul că Grotowski sau Peter Sellars – ca să spun nume mari – nu sunt doctori, nu contează. Nimeni n-o să le ceară niciodată să arate diploma sau lucrarea de doctorat, pentru că se vede ceea ce fac. Creațiile lor sunt mult mai importante decât o teză care poate fi „aranjată",

cum este aranjată la noi. Cunosc câțiva actori sau actrițe care și-au publicat lucrarea la o editură, ca și cum ar fi o carte. Mi se pare un lucru grotesc, ceva între Molière și Alecsandri, între *Doctor fără voie, Burghezul gentilom* și *Chirița în provincie.* E un carnaval. Eu vreau să continui programul artistic care deja a devenit de lungă durată aici, la Teatrul Maghiar din Cluj, dar în același timp m-am bucurat să mă aflu la o distanță mare de ceea ce se întâmplă în viața teatrală neoeuropeană din România.

F.I.: *În trei zile de când ai venit, cum ai perceput această agitație culturalo-politico-în toate felurile?*

T.G.: Pe mine mă surprinde pasiunea cu care se dau niște lupte în jurul unei confuzii de valori care s-a instaurat în teatrul românesc și de unde mi se pare că va fi foarte greu de găsit o cale de ieșire, dacă lucrurile continuă așa. Și dacă tu spui că nu mi-ai pus nici o întrebare de mult timp, cred că printre ultimele întrebări sau printre întrebările de atunci figura și o provocare de a compara teatrul românesc cu teatrul maghiar, teatrul din Ungaria. Eu aveam o părere – și o am în continuare – nu foarte pozitivă despre ceea ce se întâmplă în Ungaria în teatre, și din experiența mea personală cu spectacolele pe care le-am făcut acolo. Și pot să spun că teatrul românesc se luptă din răsputeri să ajungă din urmă teatrul din Ungaria.

F.I.: *Degringolada celui maghiar, adică...*

T.G.: Deci, mi se pare foarte grav dacă tineri actori vin și îmi pun întrebarea: „ce este *de fapt* teatrul?". Pentru că există, într-adevăr, o ciudățenie care încearcă să arate că, în fond, nu există tabere și încearcă să împace totul sub egida unei republici teatrale democratice. Nimic mai greșit decât așa ceva. Nu m-ar deranja să fie curente, dimpotrivă, eu cred că nu mă interesează ruptura dintre generații, pentru că mi se pare falsă, plus că am cunoscut regizori în vârstă care erau foarte tineri în spirit, ca de exemplu Vlad Mugur, tineri care sunt mult mai bătrâni, deși au douăzeci și ceva de ani, și invers. Nu contează, tinerețea este mai mult o stare spirituală. Mă uimește, de fapt, pasiunea subculturală și gustul îndoielnic care a început să...

F.I.: *... să domine.*

T.G.: Să câștige teren. Lipsa de cultură, într-un fel; și faptul că există o parte dintre oamenii ce se ocupă de teatru – ca să nu exclud nici pe cei care scriu sau privesc ș.a.m.d – care cred că teatrul începe și se termină cu ei. Nu cred că este așa. Distanțându-mă puțin și în spațiu și în timp, lucrurile mi se par comice. Tatăl meu mi-a spus odată despre un fenomen teatral de atunci că dacă n-ar fi dramatic sau tragic, ar fi un banc.

F.I.: *Lugubru banc!*

T.G.: Îmi pare foarte rău că lucrurile astea se creează, de exemplu, și în jurul UNITER-ului, mai ales pentru că am simțit, într-adevăr, în anii '90, și chiar până nu demult, că Gala și tot procesul, drumul care ducea până acolo, reprezenta o reală sărbătoare a teatrului.

F.I.: *Și eu o simțeam la fel.*

T.G.: Eu care nu sunt orbit și nu mă îndrăgostesc foarte ușor de spectacolele mele...

F.I.: *De doamne te îndrăgostești mai ușor?*

T.G.: De toamne? De toamna californiană m-am îndrăgostit deja, da... E bine să ai aceste *feed-back*-uri critice, trebuie să le ai, dar numai dacă sunt pe subiect și sunt totuși și cu o anumită dragoste. Pentru că fără această dragoste nu există nici intenția de a îmbunătăți lucrurile. Și mă gândesc cu nostalgie, de exemplu, la momente ale Galelor UNITER, când era nominalizată și *Cântăreața cheală,* iar premiul a fost luat de *Titus Andronicus.* Și era un sentiment reconfortant pentru mine, deoarece am iubit foarte mult spectacolul lui Silviu. Nu conta cine e premiat. (Erau unii care încercau să mă provoace cu întrebarea dacă nu mă simt

nedreptățit.) Și al treilea care era, tot nu conta, și al patrulea care era tot nu conta, pentru că nominalizările reprezentau un anumit nivel estetic, un criteriu valoric și o calitate. Sigur că e bine să se mai întâmple lucruri noi, e bine să se mai confrunte lucruri, dar totuși, arbitrarul a câștigat și el foarte mult teren. Sigur, noi trebuie să ne vedem de treabă, nu contează, dar există o confuzie de valori care face ca teatrul românesc – care era o insulă de normalitate în tot sistemul acesta postcomunist – să se confrunte cu o asemenea confuzia totală de valori politico-socialo-culturale. Acum s-a uniformizat cu tot ceea ce se întâmplă în politică, și preia criza morală gravă în care se află societatea. Dar sunt și lucruri pozitive care se întâmplă, cred că sunt și în societate lucruri pozitive, iată am intrat în Europa. Greutățile abia acum încep, cred.

F.I.: *Ce faci cu „Festivalul Harag" de la toamnă? Vei fi aici?*

T.G.: Nu e Festivalul Harag, este Festivalul aniversării a 215 ani de la înființarea Teatrului Maghiar din Cluj. Bineînțeles că voi fi aici. Teatrul are un proiect predat de mai mult de un an pentru acest festival. Acum aflu cu stupoare că există o intenție de a elimina acest festival dintre proiectele importante ale Ministerului Culturii. Un proiect pe care l-am înaintat de un an și ceva și am confirmarea unor mari spectacole care vor veni la festival și ar fi penibil să nu se întâmple, cum ar fi *Cvartet*-ul lui Matthias Langhoff de la Théâtre de la Ville din Paris, cum ar fi *Play Strindberg* al lui José Luis Gómez de la Teatro de la Abadía din Madrid, *Woyzeck*-ul lui Josef Nadj, *Tartuffe* în regia lui Mikolaj Grabowski de la Stary Teatr din Cracovia, *Marele Sganarelle* în regia lui Viktor Bodó de la Teatrul „Katona József" din Budapesta cum ar fi, probabil, spectacolul *Ce păcat că-i curvă* de John Ford, care se repetă acum la Teatrul Bulandra, în regia lui Ducu Darie, un spectacol de dans din Statele Unite. Zece zile, zece spectacole. Și toate astea într-un buget destul de decent în totalitate.

F.I.: *Dar ți s-a aprobat ceva până acum?*

T.G.: Nu, deocamdată nu mi s-a aprobat. Au fost promisiuni anul trecut. Totuși, este o aniversare pe care nu putem să o sărim. Cu „Zilele Harag" din anul trecut a fost ceva destul de grotesc: a fost aniversarea a 81 de ani, șase luni și nu știu câte zile de la naștere, și 11 ani, 4 luni și 8 săptămâni de la moarte...

F.I.: *Dar de ce a picat așa?*

T.G.: Pentru că a trebuit să amânăm cu un an, din cauza lipsei de fonduri. Dar asta nu se mai poate, pentru că este un festival internațional, nemaivorbind de faptul că la anul Clujul va fi organizator, împreună cu Teatrul Bulandra, a Festivalului Uniunii Teatrelor din Europa. Teatrul Maghiar din Cluj, care speră să intre și el în Uniunea Teatrelor din Europa, lucru ce se va anunța probabil acum la Salonic, la Adunarea Generală.

F.I.: *Vei fi acolo?*

T.G.: Încerc să mă duc.

F.I.: *E destul de scump biletul...*

T.G.: Mai ales de la San Diego.

F.I.: *Vii tocmai de la San Diego?*

T.G.: Eu, deocamdată, beneficiez de acest privilegiu de a fi membru individual al UTE pentru care se plătește drumul de către UTE. Dacă teatrul ar deveni membru, atunci numai teatrul poate plăti.

F.I.: Nu-mi plac titlurile, le detest. Dar membru individual la UTE ar prii oricui ca să nu coste biletul de avion...

T.G.: Sunt foarte puțini membri individuali: Andrzej Wajda, Tamás Ascher, Silviu Purcărete, Declan Donnellan...

F.I.: Niciun critic, bănuiesc... Sper să poți înfrânge spiritul de economie al Ministerului Culturii și să organizezi Festivalul, sau ne facem de râs în fața a 10 teatre.

T.G.: Sper. Anul trecut, nu pot să mă plâng, am avut un sprijin destul de substanțial față de ultimii ani și ni s-a aprobat, în sfârșit, și continuarea acestui proiect, care oricum intră în cartea recordurilor negative: de 10 ani construim Sala Studio, aici unde este acum magazia de decoruri, care a fost în 1910 primul studio de film maghiar unde Sir Alexander Korda și-a început cariera filmând *Bank Ban*. Nu cred că putem finisa lucrările până la sfârșitul anului 2007, pentru că festivalul va avea loc între 29 noiembrie și 9 decembrie, dacă ne ajută financiar Dumnezeu, dar sperăm totuși că până când va avea loc Festivalul UTE, care ar fi probabil la sfârșit de octombrie 2008 (anul acesta, orașul-gazdă e Torino), vom avea un studio nou și vom putea inaugura sala chiar cu această ocazie.

F.I.: *Ești mai trist decât acum câțiva ani... Ești mai sceptic.*

T.G.: Nu, sunt un pic obosit acum, am venit de câteva zile și mă voi întoarce la sfârșitul lunii aprilie pentru încă o lună, după care voi mai pleca acolo în octombrie. Deci, cam asta e tot ce petrec într-un an acolo. Mie mi-ar părea foarte rău dacă Teatrul Maghiar din Cluj ar ieși de sub finanțarea Ministerului Culturii, chiar dacă subvenția pe care ne-au dat-o anul acesta mi se pare mult mai redusă decât anul trecut, și s-ar putea să fie și mai redusă. Pentru că, deocamdată, cu toate că primarul Clujului, Emil Boc, a fost foarte pozitiv și a scris o scrisoare de intenție pentru a sprijini festivalul UTE din 2008, care cred că ar fi un eveniment important și pentru orașul Cluj, trecerea la finanțarea consiliilor locale mi s-ar părea, în cazul Teatrului Maghiar, o catastrofă, într-un fel. Ei nu sunt pregătiți, nici financiar. La Sfântu Gheorghe a fost și continuă un fel de tensiune între Consiliu și teatrul pe care îl face Bocsárdi; la noi se cunosc din trecut războaiele civile cu populiștii locali, care erau împotriva programului artistic, estetic – considerat cosmopolit – al teatrului. Nu există specialiști în arta spectacolului la consiliile locale și ar fi, după părerea mea, un dezastru dacă ei ar încerca să influențeze sau să-și exercite un fel de putere.

F.I.: *Vezi ce s-a întâmplat la Arad de curând, nu? Cu spectacolul lui Măniuțiu.*

T.G.: Da. Eu cred că intrarea în UTE ar însemna și un fel de protecție, poate. Adică există totuși câteva limite peste care nu se va mai putea trece, dat fiind și renumele teatrului și forța ansamblului și premiile obținute, dar și aderarea la o organizație teatrală de elită. Și cred că părerile în acest sens ale acelora dintre membrii UTE care au văzut trupa noastră, sunt destul de unanime că ea merită să facă parte din Uniune.

F.I.: *Ai observat vreo deteriorare în spirit, în disciplina trupei în absența ta?*

T.G.: Nu.

F.I.: Este de departe cea mai disciplinată trupă din România.

T.G.: Este o trupă tânără. În acest spectacol al lui Mihai Măniuțiu (este al patrulea spectacol pus de el la Teatrul Maghiar după *Faust*-ul lui Marlowe, după *Woyzeck* și după *Oedip*) vei vedea, alături de ceilalți actori, pe domnul Senkálszky care are 93 de ani. Este, probabil, unul dintre cei mai în vârstă actori activi (mai este o actriță care are 96 de ani, la Stockholm, la Teatrul Dramaten...). Este a șaptea premieră a stagiunii; urmează *Nevestele vesele din Windsor*.

F.I.: *Pusă de cine?*

T.G.: De Attila Keresztes, apoi urmează *Visul unei nopți de vară* sau *Cymbelin* în regia lui Andrei Șerban, care va începe repetițiile în iunie, după care Silviu Purcărete face *Gianni Schicchi* cu actorii de la teatru. Avem practic planurile și tot programul de repetiții până în 2009.

F.I.: *2009? Tompa, mereu mă uluiești.*

Florica ICHIM

Alina NELEGA

Alina NELEGA:

„Am devenit dramaturg abia când am început să regizez"

Un interviu cu Alina Nelega nu poate rata discuția (în proporție covârșitoare) despre scrisul ei. Și, firește, în primul rând despre dramaturgie, pentru că Alina Nelega face parte dintre rarisimii scriitori români care au înțeles extrem de devreme că a scrie pentru scenă e o profesiune în sine, un domeniu în care te formezi și înveți continuu. Inițierea a avut loc în 1993, când a participat la atelierul organizat de Teatrul Bush și Theatrum Mundi (pe atunci, condus de Corina Șuteu), de unde a rezultat piesa *Una cosa mentale*. Primul text i-a fost reprezentat în 1996, în regia lui Gavril Cadariu, la Studioul Naționalului din Târgu Mureș. Doi ani mai târziu, Alina Nelega a scris *Poligraful* (1998) în cadrul unei burse de rezidență la Royal Court Theatre. Jurnalul acestei experiențe unice, apărut în nr. 2 al revistei *ultimaT. alternative în cultura teatrală* (1999), pe care Alina a editat-o în condiții grafice și intelectuale de excepție, dă el însuși măsura unei scrieri lucide, alerte, branșate la prezentul societății și al teatrului, dar în egală măsură atente la complicata seismografie a relațiilor interumane. Voi mai aminti doar că, în anul 2000, a câștigat concursul UNITER „Cea mai bună piesă românească a anului" cu www. nonstop. ro, continuând explorarea artistică a mediului virtual în romanul *ultim@ vrăjitoare*, publicat de Editura Paralela 45. Pentru ca, în ultimii ani, să se dedice unei specii dramatice pretențioase – monodrama – cu rezultate nu doar profunde, ci și spectaculoase, precum *Decalogul după Hess* (2003) și *Amalia respiră adânc* (2005). Nu mai e nevoie, cred, să menționez că piesele Alinei Nelega sunt mereu în centrul atenției, discutate, publicate, traduse și, cel mai important, montate. Recent (la sfârșitul lunii aprilie), *Kamikaze* (2005) a fost pusă în scenă la Teatrul German din Timișoara, în regia lui Gavril Cadariu, grație unei colaborări cu Teatrul de Stat din Bruchsal (Germania), pe scenă evoluând Christine Cizmaș și Wolf E.Rahlfs.

Iată argumente suficiente pentru un interviu bine „țintit". Numai că, în cazul Alinei Nelega, acest lucru este aproape imposibil. Cum să ignori jurnalistul, criticul, teoreticianul (e autoarea unei analize impresionante despre „Piesa românească, astăzi"), omul de teatru – nu doar regizor, ci și inițator, promotor și coordonator al unor proiecte de anvergură unică în teatrul nostru, așa cum a fost Dramafest (concursul și festivalul de texte noi), așa cum este, din 1999, underground, programul experimental derulat în subsolul Teatrului Ariel din Târgu Mureș, un spațiu deschis el însuși provocării? Cum să ignori opiniile extrem de acide ale Alinei Nelega vizavi de viața culturală a urbei sale și mai ales față de destinul nefericit al unei instituții „naționale" din care a făcut ea însăși parte? Desigur, n-am putut ignora toate acestea, iar rezultatul „indeciziei" asumate este interviul de față, eclectic și, sper, incomod.

P.S. La scurt timp de la redactarea acestui dialog, am aflat că monodrama *Amalia respiră adânc*, prezentată ca spectacol-lectură (în competiție cu alte opt texte), la Târgul de Piese de Teatru de la Heidelberg / Heidelberg Stückemarkt – Young Authors Forum (4 –13 mai), i-a adus Alinei Nelega *Premiul de Autor European* (în valoare de 5000 Euro). Și tot *Amalia...* a fost prezentată pe 10 mai la New York, în lectura Dorinei Lazăr, în cadrul programului de schimb între Teatrul Odeon și Lark Play Development Center, cu sprijinul Institutului Cultural Român de la New York.

Andreea Dumitru: *Cum îți vezi scrisul după 15 ani de meserie, ce direcții te interesează acum?*

Alina Nelega: Cred că am devenit dramaturg abia în momentul în care am regizat pentru prima dată, până atunci eram doar o scriitoare. După părerea

mea, un dramaturg se defineşte ca atare numai în relaţia cu scena. În ce-i priveşte pe scriitorii de texte pentru spectacol, care ulterior implică intervenţia unui regizor/dramaturg, aici putem vorbi despre o sumedenie de oameni care au talent, deschidere, subiecte generoase şi plăcerea de a scrie pentru scenă. Sigur, dramaturgia nu este regie, dar, cel puţin pentru mine, e foarte important să am o percepţie concretă a textului meu. El trebuie să devină ceva „în care pot să-mi înfig dinţii" şi nu să rămână abstract, pe hârtie. De multe ori scrii şi te ia valul şi nu-ţi mai dai seama dacă ceea ce scrii este cu adevărat reprezentabil.

A.D.: *În mare măsură, asta era şi problema dramaturgiei noastre imediat după '89. Se scria mai mult în virtutea acestui flux interior, prea puţin conectat la realitatea spectacolului.*

A.N.: Exact. Cred că este în continuare problema dramaturgilor-scriitori, în schimb, nu este problema dramaturgilor care au făcut studii de regie sau sunt regizori. Dacă te uiţi puţin la cei mai interesanţi autori de astăzi, înţelegi de ce... În ce mă priveşte, regia e o descoperire personală: faptul că scriu teatru astăzi se datorează în primul rând curajului de a mă apropia de scenă şi în acest fel. Iar pentru asta, cea mai mare recunoştinţă o port soţului meu, care este regizor şi m-a îndemnat să-mi asum ceea ce scriu, şi actorilor cu care am lucrat şi care au avut încredere în mine. Ei m-au învăţat multe, fără să fie aroganţi, superiori sau orgolioşi, dorind ceea ce doream şi eu: să vedem un text în scenă şi să remediem din mers problemele, acolo unde acestea existau. *Pentru mine, dramaturgia este o artă practică, la fel ca regia.* Să scrii pentru scenă înseamnă să fii acolo, să poţi să atingi.

A.D.: *Ai scris texte având în minte anumiţi actori. Cum le alegi personajele? Cauţi tipologii care le lipsesc din repertoriul personal?*

A.N.: Pentru Nicu Mihoc am scris *Decalogul după Hess.* Lui i se părea că ar fi extraordinar ca actorul să-şi aleagă rolul pe care vrea să-l joace şi găsise un text al unui portughez, despre povestea lui Rudolph Hess. A încercat un decupaj, dar erau lucruri care nu-i plăceau, se împotmolise puţin... şi mi-a solicitat ajutorul ca dramaturg, în sensul german al cuvântului, adică al specialistului în construcţie scenică, numai că eu sunt şi scriitoare. Îmi plac cuvintele şi lucrez cu ele. Mi-a dat textul, l-am citit şi i-am spus: „decât să încercăm să peticim, mai bine îţi fac unul nou!" Scriind acest rol, m-am gândit în primul rând la Nicu, pentru că îl cunosc din facultate, îi cunosc şi viaţa personală, am lucrat cu el la scenă... În sfârşit, după ce textul s-a născut, l-a luat Gabi (Cadariu – *n.red.*) şi-au lucrat mai departe împreună. În partea de montare efectivă n-am mai intervenit, decât cu impresii critice, în momentul în care am fost solicitată.

A.D.: *Te-ai documentat pentru* Hess *ori ştiai deja ce anume cauţi?*

A.N.: Acum, ca să fim cinstiţi, personajul nu are prea mare legătură cu biografia lui Rudolph Hess. Este un fel de efigie a monstrului şi a monstruozităţii care zace în fiecare dintre noi, poate un fel de a spune: atenţie, dacă te laşi dus de val, s-ar putea să începi să crezi despre ceilalţi că ar trebui exterminaţi! Cam spre asta tinde. Am avut o perioadă de documentare, tocmai ca să nu fac inadvertenţe foarte grave, dar am scris

piesa destul de repede, cam în trei luni, spre desosebire de *Amalia*, la care am lucrat efectiv peste doi ani.

A.D.: *Asta şi pentru că în* Amalia respiră adânc *era vorba de o experienţă de viaţă traversată, asimilată?*

A.N.: Poate. Dar şi pentru că Monica Ristea-Horga e o actriţă extrem de educată scenic, cu o tehnică foarte bună, o actriţă elaborată, foarte inteligentă. M-am gândit mult la structură, care e mai complicată, are feţe, are perspective... ar putea să fie jucată, la rigoare, şi de cinci actriţe. Ceea ce nu mi-ar plăcea, totuşi, pentru că ideea e să vezi o actriţă care dă tot ce poate de la început până la sfârşit. Monodrama ca atare are o anumită construcţie şi e păcat să o ratezi în felul ăsta – în plus, nu orice actor e făcut pentru acest gen. E foarte greu să vezi un singur om în scenă timp de o oră şi ceva, trebuie să fie omul-spectacol, să fie interesant, să te capteze, să te surprindă, să ştie să transmită. Ceea ce Monica ştie cu prisosinţă. Pe urmă am mai scris *Kamikaze,* pentru Elena Purea, o actriţă minunată, energetică, de forţă. E un text care conţine două monoloage în arc – un experiment şi pentru mine, la nivel de scriitură dramatică.

A.D.: *Scrii disciplinat? Îţi impui un program? Te întreb, pentru că eşti o persoană extrem de activă, te implici în atâtea proiecte...*

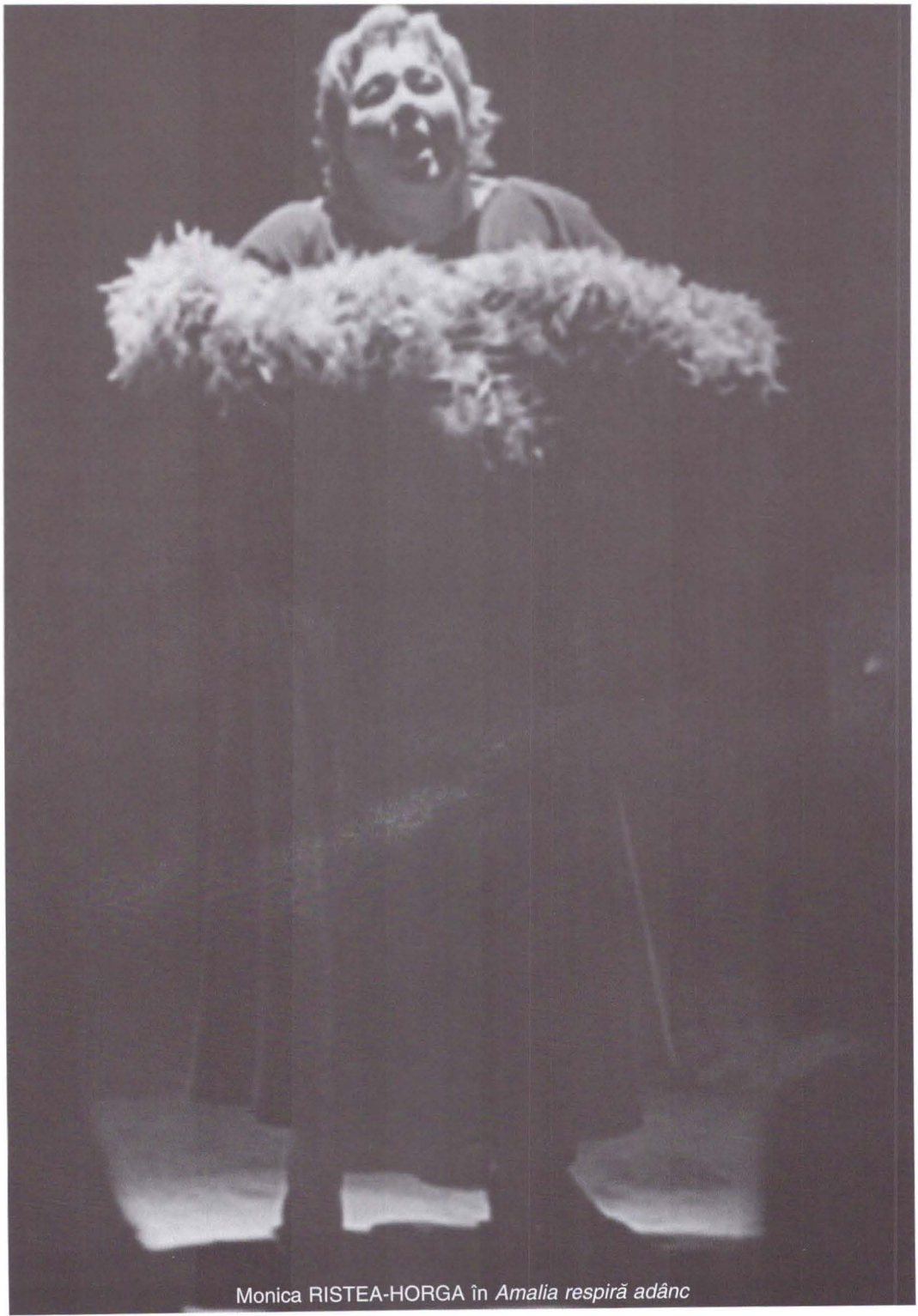
A.N.: Aş vrea să pot fi disciplinată... când am câteva săptămâni libere, în care pot să mă dedic unui anumit subiect, scriu cu pasiune. Dar chiar dacă nu scriu tot timpul, fizic vorbind, mă gândesc mereu la ceea ce vreau să exprim prin scris. Am tot timpul câte un proiect în derulare. De exemplu, trebuie să-mi finalizez textele la poveştile pentru copii din această lună, e vorba despre un proiect al Teatrului Ariel în colaborare cu Radio Târgu Mureş: *Fabrica de poveşti*, un exerciţiu care mă pasionează.

A.D.: *În iunie va fi prezentat în cadrul Festivalului de Teatru al Liceenilor „Jos Pălăria", precum şi la Festivalul „George Constantin" pentru copii şi tineret, un alt spectacol după o piesă lucrată de tine,* graffiti. fotografii de familie.

A.N.: E cel mai recent text pe care l-am scris şi mi-a adus satisfacţii foarte mari, pentru că l-am lucrat cu o trupă de adolescenţi, elevi în clasele terminale la Colegiul Naţional Unirea din Târgu Mureş. De fapt, e trupa de teatru a prietenei mele, actriţa Elena Purea, care îi ştie de patru ani – şi vezi, iarăşi vorbim despre o cunoaştere prealabilă, chiar dacă intermediată.

A.D.: *Ce ai descoperit ca dramaturg aici, care a fost beneficiul tău direct? Era o formulă experimentală pentru tine?*

A.N.: În proiectul *graffiti* am intrat motivată de o nemulţumire profundă a Elenei şi a acestor tineri, aceea că nu există piese pentru vârsta lor. O discuţie asemănătoare am avut la Cluj, de curând, cu Cornel Răileanu şi Cristina Pardanschi, care-mi cereau texte pentru studenţii lor, pentru ca aceştia, în loc să facă roluri de compoziţie, să-şi poată juca vârsta. Mi-am dat seama că nu am astfel de texte. În plus, cred că s-a modificat puţin şi limbajul meu. Scriind monodrame, cred c-am câştigat destul de mult în directeţe şi am încercat să merg şi mai departe pe această linie. Încerc să reduc din ce în ce mai mult doza de teatralitate din textele şi spectacolele mele, pentru că sunt convinsă că poţi să cazi uşor în făcătură şi să pierzi lucrul pe care toţi artiştii îl caută, în fond: **autenticul.**



Monica RISTEA-HORGA în *Amalia respiră adânc*

Nicu MIHOC în *Decalogul după Hess*

A.D.: *De curând, LiterNet a relansat, pe suport electronic, volumul tău de proză,* ultim@ vrăjitoare, *apărut în 2001 la Paralela 45, un roman experimental, uluitor prin bogăția lingvistică. E primul tău roman.*

A.N.: Și, deocamdată, singurul. Da... computerul este foarte important în felul în care am scris această carte. Depinzi mult de instrumentul cu care lucrezi. Cunosc mulți scriitori care urăsc computerul, dar eu l-am simțit întotdeauna ca pe o prelungire a creierului meu, am avut o relație foarte bună cu el, am învățat programele din mers. Trebuie să-ți spun că am terminat Literele, specializarea Engleză. Dacă ar trebui vreodată să înalț o statuie cuiva, aș înălța-o acestei limbi care m-a salvat de căderea în nebunie. Pe vremea lui Ceaușescu, limba engleză reprezenta o deschidere extraordinară, aș fi putut să citesc o singură carte toată viața, atâta timp cât era în engleză, asta mă făcea să nu uit că sunt om. Poate că și această întâlnire cu limba, la nivelul softurilor, m-a ajutat să mă împrietenesc și mai repede cu computerul. Romanul meu este scris, de altfel, în...hm, romgleză.

A.D.: *A fost receptat așa cum te așteptai? Ori dramaturgul care ești a subminat prozatorul?*

A.N.: A fost o apariție cu cronici și ecouri foarte bune în lumea scriitorilor și a avut o nominalizare la un premiu ASPRO. De curând a apărut sub formă de carte și în limba maghiară, la editura JAK. Dar eu sunt absolut convinsă că mediul de difuzare al acestui roman este internetul și de aceea mă bucur foarte mult că Răzvan Penescu l-a republicat, pentru că avea deja 1200 de descărcări într-o săptămână, pe când cartea, care-a avut un tiraj de 500 de exemplare, nu știu de câți a fost citită. Intrând în mediul virtual, romanul a fost luat drept o carte foarte recentă, ceea ce e bine, înseamnă că ea este vie. Nu țin neapărat la mediile de difuzare convenționale.

A.D.: *Ești și consultant artistic al Teatrului Ariel, o instituție bugetară. Cum se face că în timp ce la Național, tensiunile dintre direcție și trupă se acutizează, voi reușiți să fiți atât de mobili, deschiși colaborărilor și experimentelor?*

A.N.: Nu uităm nicio clipă că suntem un teatru de repertoriu, dar putem susține din bani publici cam jumătate din proiectele independente, pe care le bugetăm parțial. Avem un repertoriu pentru copii, la care lucrăm în permanență, aducem regizori, scenografi, participăm la festivaluri – asta ne asigură, cred, deschiderea spre o zonă mai puțin cunoscută de publicul adult din România, anume zona de animație.

Naționalul este un teatru care pur și simplu a rejectat toate formele noi. Și asta nu de azi, de ieri. Vreau să precizez însă că vorbesc NUMAI DESPRE SECȚIA ROMÂNĂ A TEATRULUI NAȚIONAL DIN TÂRGU MUREȘ. În acest context, el și-a creat reputația de a fi teatrul care l-a dat afară pe Radu Afrim, care m-a dat afară pe mine în '99, care a distrus Dramafestul... Inerția este foarte mare aici, în plus, nu există un tip de evaluare reală și acest lucru se vede, pentru că acest teatru (trupa română – *s.n.*) merge din rău în mai rău. Ironia face însă ca Naționalul să primească din partea Ministerului Culturii o sumă uriașă pentru a se restaura și a atinge un nivel european de dotare, cu toate că repertoriul său din ultimii să spunem 6–7 ani (pe partea română) este din ce în ce mai penibil, pe când Teatrul Ariel, care a încercat întotdeauna să provoace și să păstreze proaspătă emulația (inclusiv în actorii Naționalului, pentru că, să nu uităm!, ei sunt

aceia cu care lucrăm noi, deci ei sunt deschişi şi motivaţi, în cea mai mare parte), trebuie să-şi caute un sediu nou, ca urmare a retrocedării clădirii parohiei reformate.

Mi se pare aberant că tot acest sistem de care depinzi şi care te finanţează şi care ar trebui să te ajute să te exprimi are un tip de funcţionare extrem de defectuos, fără mecanisme de evaluare reală. În mod firesc, evaluarea actului artistic ar trebui făcută de un *board* de experţi. Şi, până una alta, criticii de teatru sunt singurii experţi pe care-i avem: sunt oamenii care scriu despre noi, sunt oamenii care văd ce facem noi, cu care vorbim – nu suntem despărţiţi de un zid! –, avem un *feedback* din partea lor. În afară de publicul pe care rareori îl cunoaştem (ceea ce este iarăşi o problemă), cei pe care-i cunoaştem cu siguranţă sunt criticii şi ziariştii. Dar finanţatorii nu sunt deloc interesaţi de treaba asta. Este posibil ca un teatru care merge din rău în mai rău să fie finanţat la un nivel uluitor...? Nu se poate să ai un director de teatru care-şi strică în mod intenţionat relaţiile cu presa tocmai ca să nu aibă nici o modalitate de evaluare! Şi tot aşa, atunci când presa se „autosesizează" şi scrie despre calitatea actului artistic, e incredibil că semnale ca ale Cristinei Modreanu, Marinei Constantinescu sau ale lui Mircea Morariu să fie ignorate.

A.D.: *Care sunt cele mai interesante proiecte aflate în lucru la* **underground***? Şi care e viitorul acestui program?*

A.N.: Întotdeauna prezint **undergroundul** ca pe un proiect semiindependent. Formula semiindependentă protejează iniţiatorul independent de proiecte, asigurând totodată vizibilitatea instituţiei publice, mai puţin mobilă şi mai conservatoare, prin definiţie. Pentru direcţia teatrului, proiectele pe care teatrul le dezvoltă cu Fundaţia Dramafest fireşte că reprezintă un gir, fiind vorba despre un teatru de păpuşi care, în mod normal, nu are vizibilitate în afara mediului de strictă specialitate. E foarte important şi pentru actorii noştri care sunt extrem de deschişi şi disponibili. De-a lungul anilor, ei au putut lucra în **underground** cu Horaţiu Mihaiu, cu Radu Afrim, cu Gigi Căciuleanu, aici s-au făcut programe de teatru-forum, de *art therapy*, proiecte cu dimensiune internaţională, am plecat şi noi în străinătate şi am putut asigura astfel un flux continuu de informaţie culturală. Dar beneficiul teatrului este, în această colaborare, în primul rând unul de *imagine.*

A.D.: *Cum se împacă, până la urmă, tenacitatea ta cu situaţia în care te-ai aflat de-atâtea ori, aceea de a abandona fie idei îndrăzneţe ca înfiinţarea* ***Teatrului direkt*** *(exclusiv pentru reprezentarea textelor noi, fie proiecte testate, de succes, precum revista* ***ultimaT***, ***Dramafest****, a căror absenţă e regretată de mulţi?*

A.N.: Am ajuns la ideea că e mai bine să mă ocup de proiectele mele artistice, ca scriitoare – ele îmi aduc mai multă satisfacţie şi mă uzează mai puţin decât lupta cu sistemul de finanţare şi cu inerţia instituţională românească (cu excepţiile de rigoare). Am mai multă linişte ca dramaturg şi mă simt protejată de faptul că lucrez în Teatrul Ariel, un teatru deschis, cu oameni minunaţi, interesaţi de nou, disponibili să încerce experienţe inedite şi să le susţină.

Andreea DUMITRU

Emilia POPESCU

Emilia POPESCU:

„Sunt oameni care îmi spun, așa, că le aduc bucurie și că vor să mă atingă"

Constantin Paraschivescu: *Permiteți-mi ca mai întâi să vă urez la mulți ani pentru ziua de naștere, din 2 martie.*

Emilia Popescu: Mulțumesc.

C.P.: *Pentru început, o lămurire; la jumătatea aceleiași luni, actorul Horia Șerbănescu, care a împlinit de două ori vârsta dumneavoastră, spunea: „Realizarea care mi-a adus cele mai mari satisfacții a fost rolul din* „Profesorul de franceză" *a lui Tudor Mușatescu, în care am jucat cu Emil Popescu, tatăl Emiliei Popescu". E adevărat, a fost tatăl dumneavoastră?*

E.P.: Da.

C.P.: *Eu eram copil și am văzut* „Profesorul de franceză". *Cei doi aveau mare haz în roluri de elevi șmecheri.*

E.P.: A mai fost la operetă, în „galeria de aur", cu Wauvrina, în *Vânzătorul de păsări...*

C.P.: *I-am mai văzut apoi în comedia muzicală* „Cu lăutarii după mine", *la Savoy, unde apărea și Maria Tănase. Deci, e adevărat. Câți ani avea la nașterea dumneavoastră?*

E.P.: 53.

C.P.: *Mai juca?*

E.P.: Sigur că da. A jucat până după revoluție, aici, la Sala Mică a T.N.B., ultimul spectacol cu *Sânge vienez.* Cred că în 1995.

C.P.: *Ați vrut să fiți actriță, sau v-a îndrumat cineva către acest drum?*

E.P.: Nu m-a îndrumat nimeni. Eu am studiat pianul și vroiam să fac muzică. Mi-ar fi plăcut, însă mă atrăgea foarte mult teatrul, pentru că am stat tot timpul pe lângă tata la operetă, în culise și, mă rog... când îți intră „mirosul" ăsta, este foarte greu să mai scapi de el. La 14 ani, cum mama mea colabora cu domnul Pintilie ca maestră de balet la *De ce trag clopotele, Mitică?,* fiind coregrafă , aranjase balul și am fost și eu la o zi de filmare. Am făcut figurație, am dansat la bal cu Mircea Diaconu. Și ziua aceea, într-adevăr, m-a făcut să hotărăsc între pian și teatru. Era în iunie 1980. Dar pianul nu l-am lăsat de tot niciodată.

C.P.: *De ce ați spus într-un interviu că mari maeștri – Olga Tudorache, Gina Patrichi, Leopoldina Bălănuță, George Constantin – v-au făcut să credeți că actoria este singurul mod în care puteți exista?*

E.P.: Fiind la clasa doamnei Olga și văzând totala dizolvare a dânsei în această artă, se presupune că cine se duce la această școală are aceeași pasiune și aceeași ardoare. Mi-a și insuflat asta doamna Olga, dar am și simțit-o dintotdeauna. Pe urmă, întâlnirea mea cu maeștri mi-a confirmat ceea ce simțeam mai demult că, într-adevăr, pentru mine este singurul mod în care mă pot...

C.P.: *Împlini.*

E.P.: Nu neapărat împlini, e ceva mai ciudat... adică eu, fiind o persoană foarte timidă şi lipsită de uşurinţa în a mă exprima, pentru mine pianul era un instrument prin care mă puteam revărsa fără cuvinte. Când am renunţat la pian, actoria a devenit un fel de exorcizare, şi asta mă ajută să mă pot exprima, şi să dau totul în această relaţie reciprocă cu publicul.

C.P.: *Vorbiţi-mi puţin despre facultate – cum au fost anii de studii, cu ce profesori v-aţi pregătit...*

E.P.: Anii de facultate au fost cei mai frumoşi.

C.P.: *Ce perioadă?*

E.P.: 1984-1988. Am avut nişte profesori extraordinari. Am avut-o pe doamna Olga Tudorache, l-am avut pe Florian Pittiş în anul întâi şi după aceea pe Florin Zamfirescu până la sfârşit. Lucrul ăsta a fost hotărâtor pentru mine, pentru că relaţia mea cu Florian Pittiş m-a făcut să ajung la Bulandra şi mi-a oferit cele două mari roluri principale în *Meditaţiile Ritei* şi *Câinele grădinarului* la 22 de ani. Şi ştiţi că rolurile principale se iveau foarte greu atunci şi foarte târziu, nu ca acum. El a fost, într-adevăr, mare mea şansă, pentru că ştiţi foarte bine că a avea talent nu înseamnă totul în meseria asta, trebuie să ai şi mult, mult noroc. Anii aceia de şcoală au fost frumoşi pentru că eram extrem de ocrotită şi foarte, foarte iubită. Trăiam, aşa, într-un cuib în care toată lumea ne ocrotea, ne iubea... şi ne spunea „vedeţi că n-o să fie tot aşa când plecaţi, trebuie să vă descurcaţi singuri. N-o să întâlniţi numai regizori geniali". Nici nu băgam de seamă lucrurile astea. Până când am ieşit şi am văzut, într-adevăr, cum e. Eram atunci ca-n burta mamei... facultatea a fost ca-n burta mamei. După care ne-am născut şi... vai de noi!

C.P.: *Şi întâlnirea cu Teatrul Bulandra?*

E.P.: A fost magică. Teatrul Bulandra e un spaţiu de legendă, toată lumea dorea să ajungă acolo. Întâlnirea mea a fost extraordinară, pentru că eu eram în ultimul an de facultate când am jucat în *Câinele grădinarului* şi domnul Besoiu, care era director, vroia să ne ia pe toţi la Bulandra. Eu am fost singura care am intrat fără concurs, că dacă dădeam concurs, precis nu-l luam.

C.P.: *De ce?*

E.P.: Pentru că nu sunt în stare să dau concursuri.

C.P.: *De timiditate, sau cum...?*

E.P.: Da, da.

C.P.: *O vreme aţi prezentat nişte emisiuni la televiziune. Cum a fost acea experienţă?*

E.P.: Era o emisiune cu Horia Moculescu. O prezentam duminica. A fost vreo două luni. N-a fost o experienţă fericită, pentru că e altă meserie acea de prezentator, e cu totul altceva. Poate că acum m-aş descurca mai bine, au mai trecut anii şi am căpătat experienţă. Dar nu când te controlezi tot timpul ...că noi suntem învăţaţi să ne controlăm mereu, să ne temem de orice greşeală, de orice defect de exprimare. Or, acolo trebuie să fii liber şi să nu-ţi prea pese de ce e în jur, şi asta pentru mine a fost foarte complicat.

C.P.: *Pomeniţi undeva de o mare cumpănă din viaţa dumneavoastră. Puteţi preciza?*

E.P.: Da. E vorba de operaţia pe care am făcut-o acum doi ani. O operaţie foarte dură, am făcut o semipareză şi o dublă hernie cervicală. Şi dacă mai amânam câteva zile, eram în cărucior la ora asta. Eram în cărucior şi după

În *Marlene* de Pam Gems

operație, dacă nu reușea. A fost o hotărâre pe care a trebuit să o iau de una singură, nu în sensul dacă să mă operez sau nu, ci dacă să fie operate cele două vertebre afectate și nu una singură, și Dumnezeu a vegheat ca doctorii să fie extraordinari și operația reușită. Dar a fost o cumpănă pentru că perioada de dureri a fost foarte dură.

C.P.: *Sigur că atunci aveați fetița...*

E.P.: Da, păi s-a întâmplat acum doi ani. Fetița mea are 11 ani.

C.P.: *Ce v-a determinat să simțiți că după vârsta de 30 de ani timpul trece în favoarea dumneavoastră?*

E.P.: Ha, ha... Cred că fiica mea. După ce am născut-o, m-am simțit deodată mult mai talentată și mai curajoasă, pentru că eu o învăț pe ea să nu fie ca mine și asta îmi cere curaj. Îți trebuie curaj să-i spui „nu trebuie să faci așa"; replica ei: „da' tu nu ești așa?". Dar, într-adevăr, când îți stabilești prioritățile și vezi că lucrurile din jur sunt niște mărunte orgolii pe lângă misiunea pe care o ai de împlinit, să faci un om, atunci lucrurile mărunte pălesc.

C.P.: *Anul 2004 v-a adus două roluri deosebite, cred, față de cele anterioare, de virtuozitate muzicală mai ales: Marlene și Chirița.* „Marlene" *se joacă și astăzi. Cum s-a născut proiectul și cum l-ați realizat?*

E.P.: S-a născut foarte ușor. Doamna Cătălina Buzoianu m-a sunat și mi-a spus „Am piesa pentru tine". Cu câțiva ani în urmă, îmi spusese: „Îți promit că am să fac un spectacol numai pentru tine cu o partitură..."

C.P.: *Muzicală?*

E.P.: Nu, un rol. Și m-a sunat și mi-a spus „am găsit piesa, e vorba de Marlene Dietrich". „Haideți, doamna Cătălina, zău, să fim serioși! Cum o să fac așa ceva, ce aveți cu mine? Vai de capul meu!". „Emilia, ăsta-l facem". Și-am plecat de la Bulandra... a fost și o conjunctură, că stăteam și nu jucam... și tocmai venise George Mihăiță la Comedie cu Gelu Colceag, m-au sunat și m-au întrebat dacă vreau să vin și am zis: „Vin!. Fac asta cu doamna Cătălina?" – „Sigur că da!". Putea să-mi ofere doamna orice, tot aș fi făcut, pentru că aveam mare încredere în dumneaei și știu ce putea să facă, dar n-am crezut nicio clipă că voi ajunge s-o conturez într-adevăr pe Marlene.

C.P.: *Se joacă și astăzi.*

E.P.: Se joacă, da. Și se joacă din ce în ce mai... Vedeți, unele spectacole au o soartă stranie, după câțiva ani încep să se joace cu o afluență de public mai mare decât la premieră.

C.P.: *Mai mare și decât așteptările.*

E.P.: Da.

C.P.: Chirița *se mai joacă?*

E.P.: *Chirița* se joacă, dar eu nu mai joc.

C.P.: *De ce?*

E.P.: Nu mai joc, pentru că după operație nu pot să mă mai încarc cu un alt rol greu.

C.P.: *Și sunteți înlocuită...*

E.P.: Da, cu Adriana Trandafir.

C.P.: *Știți că sunteți, după știința mea, singurul artist premiat de două ori de către același juriu la un festival – Festivalul de dramaturgie contemporană de la Brașov din noiembrie 2006: Premiul de interpretare feminină și Premiul special al*

juriului pentru Marlene. *Atunci ați spus că a coborât un înger în sala aceea arhiplină. Ați mai simțit asta și altădată?*

E.P.: Da, am mai simțit.

C.P.: *Tot cu o sală așa mare, arhiplină?*

E.P.: Nu, a fost prima oară când am jucat într-o sală atât de mare. Am avut emoții absolut paralizante și... atunci l-am chemat pe tata în ajutor și n-am intrat în scenă până n-am simțit că e lângă mine. Și am putut să trec peste emoții. Dar dacă mă întrebați ce am făcut, nu prea știu.

C.P.: *Cred.*

E.P.: Și am reușit. Și se pare că a fost un spectacol care a impresionat foarte tare. Au fost aceste două premii... probabil în compensație că nu mi s-a dat premiu la UNITER... nu-mi dau seama.

C.P.: *Niciodată nu s-a mai întâmplat ca același juriu să acorde două premii importante aceluiași actor pentru o creație.*

E.P.: Pentru mine a fost o bucurie și o confirmare a faptului că atunci când faci un lucru în care crezi... hai să fim serioși, că suntem conștienți când ne ies lucrurile, sau nu... și când nici măcar nu ești băgat în seamă, sau nu ești recunoscut, nu înseamnă că tu ești de vină. Am avut această confirmare acum trei ani, când nu am fost nominalizată, n-a fost vina mea. N-am fost nici măcar nominalizată pentru Marlene.

C.P.: *Ei, nu vă faceți probleme...*

E.P.: Nu-mi fac, dar a fost o confirmare că n-am fost eu mai puțin talentată cu trei ani în urmă. Nu ne poate lua niciun premiu bucuria de a face această meserie. Dar când îl primești, e o bucurie și mai mare.

C.P.: *Bineînțeles.*

E.P.: Pentru mine a fost o mare bucurie la Brașov, mai ales cu publicul acela, care stătea și în picioare...

C.P.: *Acolo, în primul rând, e o sală mare, fără acustică.*

E.P.: Da. Pentru mine asta a fost ceva îngrozitor.

C.P.: *Ați cântat live...*

E.P.: Da. O experiență fantastică.

C.P.: *A fost o seară magică, într-adevăr. Pregătiți acum în trei locuri diferite trei spectacole:* „Dispariția lui Galy Gay" *de Brecht la Teatrul de Comedie, apoi o piesă franțuzească cu Florin Piersic senior, regizată de Radu Beligan, la ARCUB – cu care sperați „să-l umiliți" pe Alain Delon care o joacă la Paris...*

E.P.: A, a zis Florin să nu mai spun asta.

C.P.: *Dar a fost o glumă, mi se pare nostimă. Și, în fine, un rol secundar în* „Jocul ielelor" *de Camil Petrescu la T. N. B., regizat de Claudiu Goga. Rol secundar, despre care ați declarat că „este o bucurie enormă" pentru dumneavoastră. De ce? Și cum decurg toate aceste pregătiri?*

E.P.: Îmi plac rolurile mici, îmi pun ambiția la încercare și am avut niște experiențe extraordinare. Am jucat în *Deșteptarea primăverii* un rol mic pe care l-am adorat, am jucat în *Mutter Courage* un rol mic pe care, de asemenea, l-am adorat și cu care am avut foarte mare succes. Și ăsta este un rol pe care l-au făcut actrițe mari înaintea mea, Mariana Mihuț în film, am auzit că și Rodica Mandache. Rolul actriței ratate, Nora din *Jocul ielelor*, pentru care află Gelu Ruscanu că s-a sinucis tatăl său. Un rol pe care Claudiu l-a scos puțin din zona derizorie și l-a dus într-o zonă mai dramatică. Am acceptat din două motive. Întâi, pentru că l-am cunoscut pe Claudiu și pentru că mi-a plăcut enorm *Livada de vișini* montată de el la Brașov, mi s-a părut o regie și o abordare a textului extraordinar de naturală

În Nora din *Jocul ielelor* de Camil Petrescu

Foto: Florin Biolan

și de emoționantă. Și totdeauna întâlnirea cu un regizor tânăr îți provoacă anumite emoții și la el emoțiile au fost de bun augur, m-am bucurat foarte tare de această întâlnire. În al doilea rând, faptul că un rol mic îți pune ambiția la încercare, pe mine care nu sunt ambițioasă în niciun fel, mă provoacă și îmi place foarte mult. Sper că o să iasă ceva foarte frumos, și scenografic și dramatic și tot. Sper, sper, adică suntem pe drumul bun.

C.P.: *Și celelalte?*

E.P.: La Comedie este o piesă foarte grea, s-a mai făcut acum treizeci și ceva de ani, tot acolo, de către domnul Giurchescu. O piesă grea, și cu muzică, cu orchestră pe scenă, textul este ofertant, cu roluri extraordinare, un fel de *Mutter Courage*, dacă vreți. Dificil, sperăm să ieșim până la sfârșitul stagiunii. M-am gândit eu așa, că e ca un evantai cu cele trei roluri, total diferite, pe care le pregătesc, cu care pot să îmi fac vânt vara... Dar, e cam greu, vă spun sincer, foarte greu mă descurc. Mai avem puțin la Național, iar prin aprilie–mai, scoatem asta cu Florin. Ce să vă spun? Întâlnirea cu Florin Piersic este o bucurie, este un privilegiu, iar eu mă simt de parcă m-ar fi născut el, parcă e mama mea, nu tata. Este o alchimie perfectă.

C.P.: *Este o piesă în două personaje?*

E.P.: Da.

C.P.: *Și cum se numește piesa asta?*

E.P.: Se numește *Străin în noapte* de Erich Assous. Un dramaturg în mare vogă. Repetițiile sunt o reală bucurie și... sunt magice!

C.P.: *O ultimă întrebare. Vă mai gândiți la proiectul unui spectacol cu* „Micul prinț"?

E.P.: De unde știți?

C.P.: *Din declarațiile dumneavoastră apărute în presă.*

E.P.: Deocamdată s-a oprit, pentru că era un proiect de regie al soțului meu, care vrea să se facă regizor. S-a oprit pentru o perioadă, n-am renunțat. *Micul prinț*, după Biblie, este cartea mea preferată.

C.P.: *Acum vă rog să mai spuneți dumneavoastră ce simțiți nevoia, ce nu v-am întrebat eu...*

E.P.: M-ați întrebat aproape tot.

C.P.: *Ce vă deranjează, ce nu...*

E.P.: Mă deranjează minciuna, mă deranjează nedreptatea, mă deranjează și vanitățile. Mă deranjează oamenii care cred că au putere și că ne pot lua nouă bucuria. Când mă deranjează ceva, pe urmă îmi trece, pentru că, iată, vin la Teatrul Național, unde sunt invitată, și portarul, cabinierele, mașiniștii, sunt atât de drăguți cu mine și simt atâta căldură din partea lor... Și pe urmă mă duc în piață și...

C.P.: *Vă salută lumea...*

E.P.: Nu mă salută, nu, nu... sunt oameni care îmi spun, așa, că le aduc bucurie și că vor să mă atingă... sau lucruri de astea, care mi se par atât de curioase și de ciudate, pentru că eu nu sunt nici pe departe ceea ce se cheamă o vedetă. Și-atunci, restul... nimic nu mai contează.

C.P.: *Vă mulțumesc.*

E.P.: Și eu vă mulțumesc. Scuze că v-am făcut să așteptați, precum făcea Marilyn Monroe!

C.P.: *A fost o întârziere de doar zece minute din cauza blocajului în trafic... Ce mai contează, doamnă?!.*

Constantin PARASCHIVESCU

Ileana ZĂRNESCU:

„Nu-mi place așteptarea"

Atunci când un om este întrebat ce vârstă are și îți răspunde „45 de ani", îi spui politicos „Mulți înainte!" sau „Să fii sănătos!". În cazul în care întrebi un actor de câți ani este în slujba scenei și acesta îți răspunde de 45 de ani, ești un pic uimit și începe să te macine curiozitatea. Așa mi s-a întâmplat și mie.

În anul 1957, alături de Gheorghe Dinică, Marin Moraru, Dorina Lazăr, Violeta Andrei, Traian Stănescu, Candid Stoica și alții, Ileana Zărnescu (Angelescu, la vremea aceea) păşea pentru prima oară în misterioasa lume a teatrului. Am fost curioasă să aflu care a fost drumul actriței.

Simona Burtea: *Cum ați ajuns pe scena teatrului piteștean?*

Ileana Zărnescu: Acum 45 de ani, când am absolvit, au venit la facultate directori din mai multe teatre din țară. Pe atunci nu exista repartiția. Țin minte că

Ileana ZĂRNESCU

venise directorul de atunci al Teatrului din Braşov, Sorin Grigorescu director la Piteşti, directorul de la Piatra Neamţ, unde au plecat majoritatea colegilor mei, şi alţii. A! Mai era şi cel de la Teatrul Naţional din Craiova.

S.B.: *Ştiu că sunteţi din Craiova. De ce nu v-aţi întors acasă după terminarea facultăţii?*

I.Z.: Exista un singur loc la Craiova. L-au dat Ioanei Măgură. M-a afectat acel episod din viaţa mea. Acum mi-a trecut, dar am suferit un pic. Între 1955 şi 1957, urmasem cursurile Şcolii Populare de Artă din Craiova. Doi ani am făcut figuraţie la teatrul craiovean. Mă obişnuisem cu oamenii de acolo, mă apropiasem de ei, dar... nu a fost să fie. Oricum, după primirea pe care am avut-o la Piteşti, n-aş mai fi plecat de aici nici în ruptul capului. Am dat peste oameni minunaţi!

S.B.: *Se ştie că una dintre dorinţele oricărui actor este de a juca în Bucureşti, pentru că aici poţi fi cunoscut şi recunoscut mai uşor.*

I.Z.: Am avut o astfel de strategie când am ales Piteştiul. M-am gândit că sunt între Bucureşti şi Craiova şi, poate, voi juca şi acolo.

S.B.: *Şi aţi jucat în Bucureşti, dar în film, nu în teatru.*

I.Z.: Prin 1981, am jucat în filmul *Iancu Jianu haiducul,* alături de Adrian Pintea, Draga Olteanu-Matei. Atunci am realizat că nu-mi place să joc în filme. Să-ţi spun de ce: într-o zi trebuia să filmăm o scenă, cea a balului. Ne-au chemat de dimineaţă, ne-au machiat, ne-au îmbrăcat şi eram gata. Dar am stat mai bine de jumătate de zi în aşteptarea filmărilor. Mă plictisisem! Mi-am exprimat cu voce tare dezamăgirea. Draga Olteanu m-a întrebat: „Dar de ce dragă, nu-ţi place?" Nu-mi plăcea aşteptarea. Venisem să joc, să interpretez un rol, şi până să înceapă filmarea, îmi ieşisem din stare. Aşa că nu m-am mai dus la nicio filmare!

S.B.: *Şi v-aţi întors în Piteşti?*

I.Z.: Da. M-am întors la iubirea mea, teatrul, şi la spectatorii care mă aşteptau. Nu poţi să-ţi închipui ce săli arhipline erau. Mă rog, atunci nu existau televiziuni, discoteci şi alte minuni de acestea. Lumea era flămândă de teatru şi găseau un refugiu în spectacolele pe care le prezentam. Se regăseau în ele.

S.B.: *În 45 de ani pe scenă, cam câte roluri aţi adunat?*

I.Z.: Am avut 120 de „vieţi". Pe toate le-am iubit, de toate am fost apropiată. Fiecare rolişor mi l-am construit cu grijă. Să nu-ţi închipui că am intrat în forţă după ce am terminat facultatea. La început, aveam roluri mici. După o perioadă, simţeam că vreau mai mult şi ştiam că pot dărui mai mult. Chiar mi-a trecut prin cap să părăsesc scena piteşteană. Zărnescu (Constantin Zărnescu, soţul doamnei Ileana – *n.n.*), care era un bun regizor, mi-a spus să am răbdare...şi am avut, apoi au urmat roluri de întindere.

S.B.: *Şi care a fost primul „rol de întindere"?*

I.Z.: În 1963, am primit un rol pe care l-am interpretat până a murit soţul meu. Cel de soţie. Glumesc. Şi totuşi, nu e glumă, pentru că, în acelaşi timp, am fost distribuită în *Hangiţa* lui Goldoni. Frumos personaj. Apoi au început să curgă rolurile principale. Şi cine le mai ştie!

S.B.: *Dintotdeauna ați dorit să vă dăruiți teatrului?*

I.Z.: Nu știu dacă nu m-am născut cu ideea de a fi actriță. Și a existat un moment în viața mea când am realizat acest lucru. Nu-mi mai aduc aminte când s-a întâmplat. Îmi amintesc că biata mamă și-a dorit să aibă un medic în familie. Dar nu am ascultat-o și am dat la teatru. Să știi că nu am intrat de prima oară. Atunci când m-am văzut pe lista celor respinși, în 1956, am făcut o criză de isterie, m-am dus acasă și de supărare am rupt o pernă, apoi am țipat cât am putut de tare. Dar eram hotărâtă. Așa că anul următor am dat din nou examen. Erau 2000 mii de candidați pe 70 de locuri (era primul an în care se suplimentaseră locurile, după o perioadă lungă în care existau 10 maximum, 20 de locuri). Din 70 de studenți am absolvit doar 44. Iar eu eram în culmea fericirii. Îmi văzusem visul cu ochii.

S.B.: *Iubeați atât de mult teatrul?*

I.Z.: Da! Da! La un moment dat, înainte de a intra la facultate, mi-am zis: „Doamne, femeie de serviciu să fiu în Institutul de teatru, dar lasă-mă să stau aproape de această minunată lume!"

S.B.: *Anii au trecut și iată-vă ajunsă „Doamna Teatrului piteștean", cu încă un rol important în portofoliu.*

I.Z.: Personajul Elvira, din spectacolul *Mama-E*, este drama unei femei în vârstă, așa ca mine. A fost un rol foarte greu de realizat. Când am citit piesa, nu mi s-a părut că este o capodoperă. Bogdan Cioabă, regizorul spectacolului, mi-a mărturisit că vrea să facă o adaptare și am crezul în el, în talentului lui regizoral. Și a ieșit ceva minunat! Eu i-am tot spus: „Hai să punem ceva în scenă, ceva ca să mai plângă spectatorul, să îi ridice semne de întrebare și să pătrundă în sufletul lui drama care ne înconjoară și pe noi, pe români." Iar subiectul piesei lui Llosa e perfect valabil și în România. Bogdan este un mare regizor și are o calitate care, din păcate, nu prea mai există la regizorii români: știe să-și facă bine distribuția.

S.B.: *Dacă ar fi să dăm timpul înapoi și să alegeți Teatrul din Craiova, nu cel din Pitești, ce decizie ați lua?*

I.Z.: Niciodată nu am regretat această alegere. Mai ales că am jucat multe roluri care mi-au dat mari satisfacții. Aici, la Pitești, voi rămâne pentru totdeauna. Teatrul și publicul din Pitești sunt familia mea, așa că voi rămâne cu ea tot restul vieții mele. Aoleu! Este 16.45, trebuie să mă pregătesc de spectacol!

...I-am mulțumit doamnei pentru amintirile frumoase pe care mi le-a dăruit și m-am retras din cabina dânsei. După ce s-a îmbrăcat și s-a machiat pentru a o interpreta pe Elvira în Mama-E, *a mers în culise și a început să se roage, ca de fiecare dată înainte de reprezentație: „Doamne! Dă-le sănătate colegilor mei, dă sănătate regizorului, Cristinei, Luminiței... (pomenește și mașiniștii, electricienii...) Doamne ai grijă de toți!" Apoi se închină și rămâne tăcută până intră în scenă. Desigur, nu părea* o femeie de serviciu, *ci exact ceea ce este: o mare actriță, care a adunat, în cei 45 de ani de teatru, atâtea amintiri, pe care, poate, un om obișnuit, nu le-ar fi putut avea.*

Simona BURTEA

„Teatrul merită mai mult"

dialog cu Maria MANOLESCU şi Gianina CĂRBUNARIU

Discuţia transcrisă mai jos a fost mult timp amânată. Iniţial, am vrut să realizez un interviu cu Maria Manolescu, scriitoarea despre care toată lumea vorbea la superlativ după ce piesa ei, *With a little help from my friends*, fusese revelaţia celei de-a treia ediţii a concursului **dramAcum** (derulată sub sloganul: „Scrie ce vezi!"). Autoarea câştigase atunci (asemenea Mariei Silvia Pitea, Mihaelei Michailov, Ioanei Blănaru şi lui Laurenţiu Bănescu), un *grant* însumând 1000 de euro pentru a-şi putea dezvolta piesa, timp de o lună, împreună cu un regizor, în cazul de faţă, împreună cu Gianina Cărbunariu, dramaturg şi membru fondator al *dramAcum.* Concursul promitea încă din start un spectacol-lectură şi o montare în toată regula la Teatrul Foarte Mic, devenit între timp şi principala instituţie-parteneră. Numai că Maria s-a „răzgândit", iar la lectura finală, prevăzută de „finanţator" (AFCN), a prezentat o cu totul altă piesă, în trei personaje, ***Sado-Maso Blues Bar***. Sala a fost arhiplină la evenimentul din octombrie 2006, iar discuţiile pe marginea textului, extrem de animate. După câteva luni, cu o considerabilă întârziere din cauza problemelor de finanţare/producţie, a avut loc şi premiera spectacolului, pe 25 martie 2007. Am văzut atunci o montare neobişnuită, şocantă – după părerea mea, un reper al noii spectacologii, graţie unei reflecţii (asumate 100%) asupra spaţiului de joc, semnalând, în fond, spaţiul de influenţă pe care teatrul îl are/îl poate câştiga în peisajul urban de azi. Totul se petrece în vitrina (de fapt, un simplu geam al) Teatrului Foarte Mic sau mai bine spus, de o parte şi de alta a acesteia, la limita dintre incinta şi exteriorul teatrului, în „decorul" furnizat de Bulevardul Carol I.

Mi-am dat seama atunci că cel mai interesant interviu despre *Sado-Maso Blues Bar* ar trebui realizat atât cu autoarea textului, cât şi cu regizoarea lui. Numai că Gianina Cărbunariu abia apucase să asiste la prima reprezentaţie şi a trebuit să plece la Berlin, München şi Leipzig, acolo unde piesele sale, *Kebab* (titlul de „export" al lui *mady-baby.edu*) şi *Stop the tempo* au avut premiera în limba germană – cea dintâi la celebrul Schaubühne, în regia lui Enrico Stolzenburg, apoi la Kammerspiele, în regia tinerei elveţiene Barbara Weber!

Cu Maria Manolescu m-am întâlnit, după lectura *dramAcum 3* din iarnă, pe... e-mail. E extrem de timidă şi zgârcită cu dezvăluirile despre sine, aşa încât m-am mulţumit cu datele din prezentarea Editurii Polirom, care i-a publicat în 2006, în colecţia „Ego.Proză", romanul de debut, *Halterofilul din Vitan.* Maria are 27 de ani, a absolvit în 2003 Facultatea de Comunicare şi Relaţii Publice din cadrul SNSPA, la secţia Mass-media şi Publicitate, a avut, timp de doi ani, unul dintre cele mai râvnite *job*uri de pe actuala piaţă a muncii, acela de *copywriter* în agenţia McCann Erikson, iar anul acesta îşi încheie masteratul în playwriting la UNATC. Am citit şi eu romanul ei entuziast recomandat şi prefaţat de criticul Luminiţa Marcu (cea care i-a încredinţat ulterior o rubrică, „Nesigurantze", în revista recent lansată, *Noua literatură;* merită să i-o urmăriţi, veţi descoperi exerciţii stilistice remarcabile brodate pe marginea nimicurilor cotidiene). Pe mine una, *Halterofilul din Vitan* m-a surprins, în primul rând, prin factura lui

ego...centripetă şi printr-o maturitate a observaţiei, a formulărilor sesizabilă, cred, şi în această mostră homeopatică: „Doamna Popa îi dăduse lecţia de tact a vieţii ei cu o naturaleţe îngrijorătoare".

Cu toate calităţile romanului, recunosc că, deocamdată, prefer textele pentru scenă ale Mariei Manolescu. Ce le apropie de primul ei exerciţiu important în proză ar fi, poate, doar preocuparea pentru „lumea tranziţiei româneşti, între abjecţie şi elevaţie"; dar în timp ce romanul „se petrece într-un decor suprarealist de coloratură comică" şi are ca protagonist „un perfect Gavrilescu postdecembrist", devenit peste noapte patron (Luminiţa Marcu), *Sado-Maso Blues Bar* e un text lipsit de iluzii şi artificii despre o lume *second hand*, cu tineri în prim-plan – unii cât se poate de normali, obişnuiţi însă să o ia mereu de la capăt, de unde şi talentul lor diabolic în a-şi complica viaţa, încercând, de fapt, să o facă suportabilă.

De la bun început, Maria Manolescu a descurajat ideea unui interviu cu ea în postura de „veritabil dramaturg" descoperit de *dramAcum*, aşa cum mă grăbisem eu s-o numesc, preferând să-mi împărtăşească mai degrabă opiniile „unui om căruia proiectul ăsta i-a schimbat viaţa şi perspectiva despre teatru. *dramAcum* nu cred că şi-a propus vreodată să nască un «dramaturg veritabil»". Mi-a trimis apoi, ce-i drept, confidenţial, o versiune avansată a textului, pretextând că cea pe care o auzisem în decembrie „îşi trăise viaţa la lectură; n-aş vrea ca textul să circule în forma scrisă. Aştept cu nerăbdare spectacolul Gianinei".

După premieră, am stabilit o convenţie pentru dialogul nostru în trei: o discuţie strict despre montare, convinsă fiind că *Sado-Maso Blues Bar* merită din plin, prin

Gianina CĂRBUNARIU

Maria MANOLESCU

noutate și forță, acest regim de exclusivitate. „Interviul" s-a consumat, ca un făcut, la fereastra imensă a unui café-bar aflat la câțiva pași de Teatrul Foarte Mic: oameni treceau indiferenți sub privirile noastre, telefoanele mobile sunau în jur, al Gianinei în special, pentru că mai era doar o oră până să înceapă o nouă reprezentație cu *Sado-Maso Blues Bar* și apăreau imprevizibile probleme tehnice (un *banner* neafișat la vreme, prin urmare, ineficient, o lampă roșie – extrem de importantă în retorica specială a spectacolului – se arsese și trebuia urgent înlocuită), iar în acest timp noi ne încăpățânam să înțelegem de ce e nevoie de atât de mult (ori de atât de puțin) ca să „treci granița" (cum spunea faimosul titlu al primei ediții a concursului *dramAcum*) dintre teatru și stradă.

Andreea Dumitru: *Gianina, m-ar interesa foarte mult să aflu cum ai ajuns de la spațiul indicat în textul Mariei* („un demisol de casă boierească în care locuiește un student sărac"*) la acest spațiu neobișnuit? Când ai simțit nevoia să lucrezi în sensul ăsta?*

Gianina Cărbunariu: Soluția a venit dintr-o dată... Repetam deja în sala improvizată de la parterul Teatrului și discutam cu scenograful, gândindu-ne la o idee de spațiu specială.

A.D.: *Dar ultimele tale spectacole au loc pe o scenă convențională. De ce ai simțit nevoia să schimbi?*

G.C.: Pentru că textul venea cu ideea asta. Aveam nevoie de un spațiu...

Maria Manolescu: ... care să comunice.

G.C.: Da, și care să fie, cum să spun, expus și surprinzător. În același timp, simțeam nevoia să fie foarte mult din București în toată povestea asta*. Mie mi s-a părut că e un text scris într-un spațiu din București și atunci simțeam nevoia să văd asta foarte pregnant, dar nu-mi dădeam seama cum s-ar putea face asta prin scenografie.

A.D.: *Andu Dumitrescu ți-a propus ceva diferit?*

G.C.: Cu Andu am lucrat în direcția asta, dar ideea mi-a venit într-o repetiție, i-am zis-o și lui și s-a arătat foarte interesat, pentru că lui îi plac experimentele.

A.D.: *Am aflat că el ar fi vrut și proiecții...*

G.C.: Proiecțiile au căzut. Andu se gândea la niște lucruri foarte interesante, să ne jucăm cu storurile, să tăiem imaginea, să suprapunem imagine peste imaginea de afară, dar mi-am dat seama că ceea ce e bun în spectacol e tocmai treaba asta, frustă, adevărată cumva... Îmi era teamă să nu greșim, să nu venim cu ceva peste, să nu fie prea mult. Erau deja trei actori care-și făceau foarte bine treaba, un decor pe care Andu a încercat să-l integreze în camera asta, nu să-i facă brizbrizuri pe deasupra. Într-un fel, spectacolul reflectă imaginea teatrului de acum, în România. Sigur că se pot face spectacole cu milioane de dolari, dar unii dintre noi sunt nevoiți să lucreze în condițiile astea, cu bugete reduse și să-și pună mintea la contribuție, să caute texte bune, actori buni...

A.D.: *Atunci când ți-ai găsit spațiul, textul era definitivat?*

G.C.: Uite o temă bună de discuție: felul în care s-a lucrat pe text, pentru că e chiar un experiment început de la o idee și dus până la capăt, până la spectacol, lucru care nu prea se face la noi, sau nu știu eu... Eu și Maria ne-am întâlnit în septembrie la o cafea, ea avea mai multe idei, am discutat care ar merita dezvoltată, după care Maria a scris un *draft*. E incredibil, pentru că de la draftul 3, lucrurile s-au schimbat mai mult pe opțiuni în interior, dar draftul 1 față de 2 este foarte diferit și, la fel, draftul 2 e foarte diferit față de 3.

A.D.: *Ele marcau etape diferite de lucru: lectura la masă, apoi mișcarea...?*

G.C.: Nu, nu, la început, am lucrat doar cu Maria pur și simplu pe poveste, pe structură. Primul draft era cumva descriptiv, pentru că ea simțea nevoia să-și găsească povestea și atunci unele lucruri erau mult explicate. Draftul 2 începea deja să rețină acțiunile și evenimentele mai importante, dar încă era descriptiv. Practic, până la draftul 3 am mers pe drumul ăsta al acțiunilor importante: ce se întâmplă în scenă? Ne interesa *teatralitatea*. Asta e o problemă mare la noi. Neavând școală de dramaturgie, autorii scriu frumos, dar literatură.

A.D.: *Cealaltă piesă a Mariei,* With a little help from my friends, *era, totuși, diferită: nimic descriptiv, dialog „pur".*

M.M.: *Sado-maso...* a fost mai dificilă, a fost și din scurt... Pe cealaltă am avut mai mult timp s-o coc, apoi m-am așezat și-am scris-o. S-a întâmplat să-mi iasă...

G.C.: Aici, au fost primele impresii foarte bune, după care a fost mult de lucru pe situații, personaje. Am avut prima lectură într-o lună și ceva, în octombrie. După lectură, am mai lucrat doar eu cu Maria, draftul 3, draftul 4...

M.M.: Am mai scris niște scene, am mai dezvoltat *flash-back*-urile, au apărut scenele cu mama, cu Pilă....

A.D.: *La lectura* dramAcum, *m-a impresionat cum ai rezolvat intrarea acestui personaj.*

G.C.: Care s-a schimbat pe scenă, din cauza spațiului. De la sfârșitul lui noiembrie și în decembrie, am continuat să lucrăm, dar mai relaxat. Nu puteam trece la scenă, pentru că se repeta în sala Teatrului Foarte Mic, acolo unde ar fi trebuit să facem spectacolul. Practic, ne-am reapucat după 10 ianuarie, dar Maria a mai lucrat în vacanță. În repetiții, am mai făcut anumite decupaje, n-am tăiat mult din text, dar l-am rearanjat puțin, în funcție de deciziile pe care le-am luat împreună cu actorii. Maria a venit la început, apoi n-a mai venit o perioadă, pentru că toată lumea era politicoasă: actorii erau politicoși, ea era politicoasă, iar eu pierdeam timpul.

M.M.: Ei aveau mici probleme cu textul și nu vroiau să-mi jignească mie orgoliul, eu nu știam exact ce și cum, și a fost mai bine așa. Gianina a mediat orgoliile.

G.C.: I-am reunit în ultima perioadă a repetițiilor.

A.D.: *Maria, care a fost ideea, imaginea de la care ai plecat? Ce era la început în text?*

M.M.: Era o idee foarte teoretică. Îmi dădusem demisia de multe ori în perioada aia, și mă obseda cumva relația dintre angajator și angajat. Asta era tema, după care m-am gândit că e mai ofertant să fie, de fapt, doi prieteni. Țin minte că noi am pus atunci un pariu formal: să lucrăm un text cu două personaje. M-a preocupat tot timpul să fie cât mai teatral, să adaug mereu extrateme, să nu fie o demonstrație liniară și searbădă.

A.D.: *Pe de altă parte, tipul ăsta de relație ambiguă, în care fiecare personaj devine, pe rând, victimă și „călău", se regăsește și în* mady-baby.edu, *și în* Terorism. *Gianina, dacă ai fi avut la dispoziție, să spunem, foaierul Sălii Izvor de la Teatrul „Bulandra", cu ferestrele lui mari la stradă, ai fi făcut spectacolul la fel?*

G.C.: Nu cred. În spectacol se vede că e vorba despre doi oameni care n-au bani, sărăcia lor. În plus, ce e special aici – și de-asta îmi pare rău, pentru că nu știu dacă se poate juca în alt spațiu – e centrul Bucureștiului. Pe geam se decupează practic o imagine, nu o stradă pur și simplu: e un bloc în față,

Virgil AIOANEI și Rolando MATSANGOS

care taie vederea, și între scenă și blocul ăsta care face imaginea stabilă, fixă, ai o întreagă nebunie, trafic, oameni care traversează, vorbesc la telefon, se bat, se sărută, se opresc și se uită la spectacol, ori trec fără să vadă, se întorc, își fac poze – o întreagă viață care, în alt spațiu, mai puțin dinamic, nu știu cum ar funcționa.

M.M.: Iar trecătorii sunt bucureșteni de toate felurile: mai săraci, mai...

A.D.: *Totuși, mie mi se pare că strada asta care face legătura între Piața Rosetti și Piața Universității, două centre extrem de dinamice ale orașului, e mai degrabă un spațiu neutru, în care nu se întâmplă mare lucru. Străbătând-o, oamenii nu sunt tentați să privească în stânga sau dreapta, totul e cenușiu, fațadele nu spun nimic. Or, voi ați reușit să însuflețiți culoarul ăsta gri.*

G.C.: A fost o idee bună, care a funcționat, dar, pe de altă parte, n-aș vrea ca spectacolul să fie urmărit doar pentru spațiul lui. E vorba, în primul rând, de un text scris astăzi, *acum*, e vorba de trei actori foarte buni. Sigur că spațiul e de impact și ajută spectacolul, dar eu cred că orice montare are mari șanse să iasă bine în momentul în care își găsește spațiul, când ai un concept bun. În cazul nostru, textul a cerut o idee îndrăzneață: avea viață în el, o chestie frustă, care pretindea ceva mai mult decât o scenă. Cel puțin așa am simțit. Sigur că spațiul e atrăgător și e ceva nou, dar importantă mi se pare, de fapt, legătura dintre text și spațiu. Modul în care un text cere un anumit spațiu. Un text contemporan sigur că poate fi montat și pe o scenă, dar îi trebuie o soluție scenografică puternică.

A.D.: *Probabil că ție, Maria, îți va fi greu să-l vezi montat de altcineva, după această formulă ...*

M.M.: Chiar m-am gândit la asta... m-am obișnuit foarte tare cu el așa cum e acum, deși textul meu nu e scenariu scris din mers, în urma unui *brainstorming* cu actorii, ci funcționează și de sine stătător. Acum mi se pare că se potrivește atât de bine cu tot ce se întâmplă... deși are o coerență care îl face reprezentabil și pe o scenă, să spunem, convențională...

G.C.: Și eu sunt curioasă cum îl va face altcineva.

A.D.: *Până la urmă, vitrina în care se petrece spectacolul e sugerată tot de ideea de* peep-show*, chiar dacă în piesă, ea se năștea undeva în* underground.

G.C.: Despre asta e vorba.

A.D.: *În același timp, limbajul spectacolului e foarte cinematografic... Când se vorbește, în schimb, despre teatru, pentru că unul dintre personaje e actor, acesta pare o referință de domeniul trecutului, al clișeelor.*

G.C.: Da? Eu cred că teatrul merită mai mult în zilele astea.

M.M.: Am recurs la tehnici cinematografice exact din dorința de a face totul cât mai teatral și nu expozitiv.

G.C.: Ca totul să fie în situație.

M.M.: Să nu povestim...

G.C.: La început, asta se întâmplase: se povestea. Și, din draft în draft, am ajuns la ideea că ai o situație din trecut, dar ei joacă situația din trecut *acum*, pe bune și nu prea, cu o distanță ironică. Pe mine mă atrage genul ăsta de decupaj, mi se pare că sensibilitatea s-a schimbat, și asta am spus și când am făcut *Terorism*: nu mai avem timp pentru povești foarte lungi. Avem parcă o sensibilitate adaptată la povești foarte scurte și numeroase, care uneori se termină, alteori nu au finalitate, dar sunt situații tari, puternice. Ochiul nostru s-a obișnuit cu o altă viteză.

A.D.: *Vorbești despre lucruri familiare și vouă și spectatorilor voștri. Dar tipul tău de detașare ironică eu una nu l-am mai regăsit la alt regizor. Tu analizezi parcă lucrurile din mai multe unghiuri, dar o faci la modul serios, nu înspre derizoriu.*

G.C.: E ciudat ce spui, eu cred că mă implic foarte mult.

A.D.: *Implicarea ta conduce la un alt tip de atitudine.*

G.C.: Simt foarte mult nevoia de ironie și autoironie și atunci m-am potrivit foarte bine cu Maria.

A.D.: *Și în textele Mariei, ca și în ale tale, e multă violență, sunt situații ieșite din normal...*

M.M.: Când am început să lucrăm și vorbeam despre temă, ne gândeam că ar fi bine să găsim o doză de ironie și de umor. Atunci când vorbești despre lucruri serioase și foarte grave, riști să devii penibil. De un patetism penibil. E periculos.

G.C.: Mie îmi place, de fapt, amestecul ăsta între patetism și ironie. Mi se pare interesant să privești aceeași situație dintr-un punct de vedere insolit. Situația din tren, de pildă, e o situație dramatică, dar depinde ce accente pui în ea. Viața reală e plină de comic. Dacă eu merg pe stradă și îmi rup un picior, faptul ăsta e dramatic pentru mine, dar pentru cel care mă vede de pe trotuarul de vizavi e comic.

A.D.: *În cazul de față, chiar se află cineva pe trotuarul de vizavi, care vede situația complet altfel!*

G.C.: Am vorbit cu Maria despre structură, temă, personaj, e adevărat, am lucrat în sensul ăsta și e un lucru benefic, dar n-aș vrea să se înțeleagă că am făcut așa, un fel de rețetă. Nu. Maria a scris un text...

M.M.: ...foarte personal...

G.C.: A fost inspirația ei, nebunia ei, apoi și a mea, pentru că mi-a plăcut. Mi-a fost foarte teamă la un moment dat, pentru că și eu sunt dramaturg și nu am vrut să o influențez. Mi-am impus, cred, gustul ca regizor. Am fost un fel de ghid. La Royal Court Theatre, funcționează principiul ăsta: noi lucrăm pentru dramaturg. Dar, cum îmi spunea o prietenă de acolo, „eu nu lucrez pentru dramaturg, eu sunt regizor și lucrez cu dramaturgul". Iar ăsta e un principiu *dramAcum* foarte clar. Am lucrat cu Maria, încercând s-o ghidez și să-i pun întrebări, uneori incomode, să nu-i las loc de vag, de ambiguu, pentru că asta s-ar fi văzut pe scenă...

M.M.: M-ai ajutat să-mi pun și eu întrebările, pentru că, țin minte, la un moment dat, la draftul 2 a funcționat autocenzura foarte puternic. Reamintindu-mi discuțiile de pe primul draft, am început să-l scriu pe al doilea, dar mi-am dat seama că-i prost, l-am oprit acolo și m-am apucat de draftul 3. Sunt, de fapt, întrebările de bază pe care le discutăm și la școală cu domnul Mandea și cu domnul Moisescu. Și eu mi-am dorit ca textul să fie ofertant pentru un regizor, adică să propună situații.

A.D.: *Într-un interviu, spuneai, Gianina, că la noi, deși a început să se investească în confortul teatrelor, e același dezinteres pentru strategia acestora. Crezi că spectacolul tău, construit chiar pe granița dintre teatru și stradă, poate schimba perspectiva și din acest punct de vedere?*

G.C.: În ultimul timp, mi-am dat seama că e absolut vital ca teatrul să fie o activitate normală, mult mai transparentă, mai deschisă diferiților oameni. Nu cred că teatrul e numai pentru oameni deștepți sau proști, bogați ori săraci. Ar trebui să fie pentru toată lumea. Granița asta foarte fragilă e, într-un fel, o provocare și o invitație. În teatru, îmi place expunerea, și în *Stop the tempo* era la fel, actorii erau expuși, își expuneau buletinele de identitate. Asta mi se pare esențial. Dacă nu ai ceva important de spus și dacă nu te expui la modul cel mai inocent cumva – nu neapărat să provoci, dar să pui la bătaie tot ce ai...

M.M.: Chiar acum mi-am adus aminte că atunci când am venit la facultate în București – eu fiind brașoveancă –, primul meu șoc a fost să văd că oamenii mâncau așa cum stăm noi aici, la fereastră, și puteau fi văzuți dinafară. În Brașov, pe atunci nu existau restaurante, cafenele unde să fii văzut cum mănânci. Asta apropo de expunere. Îmi dau seama că, între timp, m-am mai civilizat.

G.C.: Când te uiți pe un geam, nu vezi, de fapt, o canapea, ci o viață, un stil de a trăi.

A.D.: *În spectacolul vostru, există un public înăuntru, care percepe totul cu o senzație de detașare, pentru că se află într-un spațiu securizat, care îi asigură condiția de observator, și un public cu rol de figurație.*

G.C.: Spectacolul e interactiv la un mod mai subtil: în momentul în care trecătorul se oprește, te simți și tu privit. Nu e o senzație foarte comodă: atunci ești actor. Cei trei actori sunt în prim-plan, dar și tu ești actor, în plan secund, și tu ești privit din afară. Pe de altă parte, cei de afară vin să vadă ce se întâmplă la geam și-și dau seama că și ei sunt priviți, la rândul lor.

A.D.: *Înăuntru, ai senzația că tu ești camera de filmat. Dacă se întâmplă ceva interesant dincolo de geam, poți să schimbi* scharf-*ul, centrul de atenție de pe actor pe „elementul" imprevizibil.*

G.C.: Ne-a fost frică puțin că, la un moment dat, în timp ce actorii vor juca într-un anume fel, dincolo s-ar putea întâmpla ceva mărunt care să focalizeze atenția asupra sa. De-aia ne-am jucat cu storurile. E-adevărat că poți să-ți faci

singur *scharf*-ul, dar l-am mai făcut şi noi din când în când, discret, am încercat să dirijăm atenţia. De exemplu, într-un moment sensibil al spectacolului, cel al monologului din tren, toate storurile sunt trase.

A.D.: *Sunt şi momente de acalmie aproape inefabile, când cei doi prieteni privesc strada, în linişte, când ei văd mai mult decât publicul, în* off. *E o senzaţie de aşteptare şi anticipare.*

G.C.: Da, am simţit nevoia unor astfel de momente în care să privilegiem exteriorul, imaginea asta care se deschide încet-încet. Sunt momentele în care revenim în prezent, dar sunt şi altele în care acţiunea dinăuntru trebuia privilegiată.

A.D.: *Pentru cel care cunoaşte textul, soluţia ta de spectacol pentru finalul imaginat de Maria e o imensă surpriză.*

G.C.: Ideea vine iarăşi din text; de fapt, mă gândeam ce se poate întâmpla după toată nebunia asta: ei au început un *business*, nu le-a ieşit, pentru că nu sunt chiar atât de perverşi, sunt inocenţi. Atunci ce ar trebui făcut? Începe o nouă lume, un nou spectacol. Trebuie dat totul jos, spălat ca lumea şi luat de la capăt.

M.M.: Dar şi grădiniţa lor e tot *sado-maso*. Pe de altă parte, mie concurenţa asta a străzii mi se pare un pariu foarte curajos. La teatru e foarte uşor să te plictiseşti şi dacă n-ai o stradă în faţă; şi dacă e un perete sau butaforie, tot îţi mai fug ochii la pălăria doamnei de lângă tine.

G.C.: În toate textele pe care le-am montat m-a interesat desigur, un rafinament al contrucţiei, dar şi ceva frust, foarte personal, or, personalitatea textului Mariei s-a potrivit foarte bine cu spaţiul ăsta, care e un spaţiu dezolant, are o expresie foarte tare şi înăuntru şi în afară. În spectacol spun foarte mult despre Bucureşti. E o imagine tare a Bucureştiului, aşa cum e el acum. Apropo de recentul proiect *dramAcum*. Realitatea e atât de interesantă, lumea e atât de dinamică, în mişcare. Dacă făceam spectacolul în '95, sunt sigură că reacţiile oamenilor de pe stradă ar fi fost cu totul altele. După optsprezece ani de tranziţie, ce mi se pare absolut genial e reacţia oamenilor care se uită, râd, nu li se pare nimic aberant ca un *sado-maso* bar să fie în centrul Bucureştiului. Li s-au întâmplat atât de multe lucruri, încât asta nu li se mai pare o problemă. Tocmai de-asta aş vrea să filmez spectacolul din afară, dar şi dinăuntru.

M.M.: Eu am rămas şocată văzând oameni mai în vârstă care acceptau deschişi spectacolul şi oameni de vârsta noastră, reticenţi, de exemplu, la scena sărutului dintre cei doi actori, care, cred eu, nu e făcută ostentativ.

G.C.: Dimpotrivă, e haioasă şi emoţionantă...

Andreea DUMITRU

NOTĂ:

* Nu întâmplător, observaţiile Gianinei revin des asupra temei oraşului reflectat pe scena de teatru. Chiar în seara premierei cu ***Sado-Maso Blues Bar***, la Teatrul Foarte Mic, în parteneriat cu acesta şi cu sprijinul necondiţionat al directorului adjunct Mihai Dinvale, membrii **dramAcum** (Gianina Cărbunariu, Radu Apostol, Andreea Vălean), alături de Nicolae Mandea, au lansat cel mai ambiţios proiect al lor de până acum: *Bucureşti, oraşele mele*, un maraton multidisciplinar realizat cu instrumentele teatrului documentar, dar după metoda asumată deja de *dramAcum* (*creative team* – regizor/dramaturg) despre capitala României în 2007. Câteva luni de cercetare în medii şi situaţii cât mai diverse vor preceda acest *performance* complex, care-şi propune să definească, atât cât e posibil, unul dintre cele mai inclasabile oraşe europene.

ANCHETĂ

Este critica de teatru „în decădere calitativă"?

Lansăm o amplă anchetă pe tema calității actului critic (amplă prin numărul de critici invitați să răspundă, dar, sperăm noi, și prin consecințe), care va apărea în următoarele numere ale revistei *Teatrul azi*. Am pornit la realizarea ei incitați de articolul dnei Alice Georgescu, „Oameni cu păreri" (din *Ziarul de duminică*, 2 martie 2007), în a cărui încheiere se poate citi: „... la Premiul pentru critică, premiu menit a remarca, tocmai, activitatea de profil curentă, concurează Florica Ichim, pentru editarea unor volume de teatru, Miruna Runcan, pentru un proiect dramaturgic, și Liviu Malița, pentru coordonarea unor volume de documente, deși primele două sunt critici activi. Este ca și cum un actor ar fi nominalizat nu pentru un rol jucat pe scenă, ci pentru o apariție într-un serial TV sau într-o reclamă. *Or, dacă într-un an, performanțele dintr-o anume «ramură» lipsesc, nu e mai bine să se renunțe la nominalizări pentru respectiva ramură, semnalându-se astfel și decăderea ei calitativă? Lucru care, în cazul criticii, a început să se vadă cât de colo...*" (s.n.)

Promitem ca și inițiatorii anchetei să răspundă în numărul final.

Așadar:

1. Se poate vorbi la noi, în ultimii ani (să spunem, din 2000 încoace), despre o „decădere calitativă a criticii de teatru", precum cea observată și acuzată de dna Alice Georgescu în articolul sus-menționat?

2. Care sunt, în opinia dumneavoastră, cauzele obiective ale acestei „decăderi" (dacă ea există)?

3. „Ce-i de făcut?"

Miruna RUNCAN

1–2. Punctul de pornire al anchetei, articolul din *Ziarul de duminică,* intitulat *„Oameni cu păreri"*, ar merita o atenție mai detaliată, cel puțin în viziunea mea, care nu m-am pronunțat asupra lui în mod personalizat, ci doar semnând un protest oficial al nominalizaților la premiile pentru critică la Gala UNITER. „Decăderea calitativă" a criticii de teatru, care „începe să se vadă cât de colo", invocată de autoare, funcționa ca...argument ultim (și ultimativ) într-o demonstrație referitoare la „opinia" asumată de aceasta. Pe scurt, opinia era că nominalizările nu au legitimitate, fiindcă nu se referă la „activitatea de profil curentă" (prin aceasta înțelegându-se cronica de ziar și de revistă), ci la programe de editare și cercetare. Alice Georgescu sugera că mai bine s-ar fi desființat categoria de nominalizări decât să se facă nominalizări alăturea cu drumul; mai bine s-ar recunoaște cinstit ..."decăderea calitativă". Or, aici, dacă e să păstram lucrurile în context, am de făcut comentarii serioase și deschis polemice.

În primul rând, opinia doamnei Georgescu mi se pare nu numai nulă, ci și lovită de o rea-intenție pe care, până la acest moment, după treizeci de ani de

exercițiu critic, nu mi-aș fi putut-o imagina. Fiindcă nici un intelectual cu scaun la cap nu ar putea reduce, în nici un domeniu, sfera exercițiului critic la „activitatea de profil curentă" fără să își asume propriul ridicol. Doamna Georgescu însă plusează, comparând – cu un soi de superbie nerușinată – travaliul de ani al unor colective întregi de oameni, pe care nominalizații „doar" le-au coordonat, cu situația în care un actor de teatru ar fi nominalizat pentru prestația dintr-un clip publicitar. Ce părere aveți de un asemenea talent comparatistic?

Ca să fac la rândul meu o comparație, dacă la niște gale de artă plastică s-ar da într-un an nominalizările la critică pentru un curatoriat de expoziție, pentru un volum de cercetare istorică cu viziune critică novatoare și pentru un program interactiv de prospecție artistică, juriul cu pricina ar fi cenzurabil, fiindcă activitățile nu sunt simple cronici, ci „dexterități". Imaginați-vă, să zicem, că Uniunea Scriitorilor n-ar acoda premiile la critică pentru un volum de eseuri de teorie literară, sau pentru unul de istorie critică, fiindcă nu sunt... activitate de profil. Curentă. Vă vine să râdeți? Presei românești, domnului Caramitru sau chiar AICT-ului (care până în clipa în care scriu aceste rânduri nu s-a pronunțat) nu le-a venit să râdă. Ba dimpotrivă, președintele UNITER a deturnat tot protestul nominalizaților, înecându-l în băltoaca de hachițe a artiștilor nemulțumiți. Care nu vor fi niciodată mulțumiți.

În al doilea rând, a taxa nominalizările din acest an ca semnale că juriul de nominalizări... nu a avut din ce alege, e iarăși un lucru tipic pentru strategia argumentativă folosită de doamna Georgescu. Care plusează din nou, cu o etică profesională dintre cele mai aiuritoare. Într-un alt articol (din *Dilema veche*, de data aceasta de după ce numirea sa ca membru în juriul de premii devenise publică, 16 martie 2007) domnia sa își permite – cu o seninătate care te înfioară – să insulte „delicat" întregul juriu de nominalizări, format din cinci critici. Ea afirmă șugubăț că unul dintre ghinioanele majore ale juriului precedent e tocmai componența sa... Când, în chestiunea despre care facem aici vorbire, cea cu privire la Premiul pentru critică, așa eterogen cum era, juriul de nominalizări a dorit, în mod evident, să introducă un criteriu, măcar în acest an: cel al **criticului ca autor de program** pe termen mediu și lung. Câtă vreme, decenii la rând, aceste premii au fost date ca la piață, fără nici un criteriu, logica comparatistă a doamnei Georgescu s-a simțit la largul său. Fiindcă, „activitatea de profil curentă" (altminteri una remunerată, mai bine sau mai prost, dar prezentă în fișa postului de jurnalist și care nu solicită, din păcate, de obicei, altceva decât simpla vedere a spectacolului) e și comodă, și simpatică, și vizibilă. Mai ales dacă ea se petrece la un cotidian, sau la o televiziune.

În al treilea rând, cel al argumentului la care face referire întrebarea, subțirimea calitativă a criticii de teatru de azi e, la rândul ei, o gogoașă. Pusă la foc mic, în ulei încins, de doamna Georgescu numai cu scopul de a drapa pentru nevăzători îngustimea frustrată a opiniei și strategia perversă a argumentației.

Critica de teatru, inclusiv în domeniul „activității de profil", curentă sau sporadică, cea a cronicii de întâmpinare și a publicisticii de presă scrisă, nu e mai rea, ci chiar mai bună ca acum, să zicem, șapte ani. Ar fi suficient pentru asta să dai căutări pe net, sau să citești curent ziare și reviste. Au apărut oameni tineri, unii supărător de bine pregătiți (cel puțin din punctul de vedere al *doamnei cu păreri*), care nu mai înghit cu aceeași disciplinată venerație toate fondantele expirate. Ba chiar au apărut și criticii de direcție, așa modeste cum sunt ele direcțiile în teatrul nostru de acum și de aici.

Şi a apărut şi altceva, probabil complet neinteligibil pentru obiceiurile lenevoase ale „criticimii" de tip A.G.: munca de construcţie, munca de durată, munca în echipă. Munca de umplere a golurilor bibliografice, munca de educaţie universitară temeinică, munca de editare în proiecte ample, munca de prospecţie a publicurilor, munca dedicată unor teme speciale, sau unor eşantioane noi de auditori, munca interdisciplinară. Munca, însă, nu pare să intre în orizontul de aşteptare al exerciţiului critic, nici din punctul de vedere al doamnei Georgescu, nici din punctul de vedere al proteguitorilor săi. Rezultatele acestei munci cu atât mai puţin.

E mult mai uşor să strigi cât te ţine gura că a „scăzut calitatea". Calitatea cui? A oamenilor? A discursurilor critice? A stilisticii? A documentării? O, desigur, câtă vreme doamna Georgescu are „libertatea de expresie" asigurată atunci când, cu aplomb, tratează proiectul trianual al profesorului Malița drept „o culegere de documente", uitând că a primit pe gratis două cărţi, fiecare a şase sute de pagini, una cu studii (*Viaţa teatrală în şi după comunism*) şi alta cu documente (*Cenzura în teatru*). Dar „calitatea" de cititor a criticului Alice Gorgescu, ca şi răspunderea sa critică, n-o împiedică să manipuleze. Nici când numeşte proiectul nostru, *Dramaturgia cotidianului*, care e un program de cercetare interactiv, pe termen lung, în care s-au produs reportaje scrise, video-reportaje, expoziţii foto, scenarii de teatru şi film, spectacole-lectură etc. „un program de dramaturgie".

Nu-i poţi cere criticului de teatru, excedat de atâta „activitate de profil curentă", nici să citească volume de specialitate de şase sute de pagini, nici să consulte şi revistele care nu apar pe Calea Victoriei (dar care îi sunt oferite la fiecare festival, tot gratis), nici să fi auzit vreodată în viaţa lui de Erwin Goffman, care era săracul sociolog, nu cronicar dramatic.

Dar poţi să te bucuri, în stil strict şi pur românesc. Aşa, cam cum se bucură domnul Caramitru că premiile Galei sunt atât de producătoare de pofte încât, în grup, toţi trei nominalizaţii la critică au plesnit de idiosincrazie. Vi se pare ilogic ca de atâta dorinţă să refuzi ceea ce ţi s-a oferit? Spiritul dumneavoastră critic e, probabil, afectat. Semn că „activitatea de profil curentă" e în criză: astfel încât, ca să nu mai sufere, doamna Georgescu va intra în mica noastră istorie orală (de oameni de teatru) prin decizia radicală de a le fi desfiinţat. Cu delicată şi ingenioasă persuasiune. Îi mulţumim, şi o asigurăm de întregul nostru respect.

3. Păi, ce să fie de făcut? Nimic. Nu e de făcut, adică, nimic altceva decât ceea ce, deja, noi cei care facem o picătură peste „activitatea de profil curentă", facem oricum. Eu, Marian Popescu, Victor Scoradeţ şi C.C. Buricea-Mlinarcic am făcut acum paisprezece ani, pe vremea în care UNITER părea că vrea să producă şi altceva decât gale, un *program de profesionalizare a actului critic*. Un an, şi pe voluntariat. Toţi cei care au trecut pe acolo au astăzi cariere mai strașnice şi mai vizibile decât noi, şi pe bună dreptate. De-aia, probabil, UNITER-ul nici nu l-a mai continuat.

Aici, la Cluj, facem şcoală, pentru oamenii de teatru de toate felurile, printre care şi pentru viitorii jurnalişti, critici ori cercetători. Am făcut o revistă de cultură teatrală alternativă în 1999 (*ultimaT*) şi alta începând din 2003 (*Man.In.Fest*), care e şi un soi de şcoală pentru exerciţiul critic, teoretic şi comparatist, atât în chestiuni de teatru cât şi în chestiuni de cinema, ba chiar combinând adesea cele două spaţii. Au venit generaţii, au plecat, vin

altele...(Apropo, asta chiar în intervalul pe care îl propuneți, cel de „decădere") Facem cercetare, facem prospecție, combinăm cercetarea cu creația. Cred că facem muncă de terapie și de prevenție: pentru a împiedica starea pe loc, muzeificarea, ghetoizarea actului artistic.

Cred că ăsta e un exercițiu critic de adâncime, ca atare, spre „creșterea calitativă" a criticii românești; deci fac ceea ce sunt convinsă că trebuie să fac. Nimic altceva. Echipele voastre, de la *Teatrul azi*, la rândul lor, fac ceea ce știu cel mai bine să facă: nu lasă spațiul teatral românesc să se împotmolească în propria sa suficiență. Nu se mulțumesc doar cu editarea revistei, ci produc serii, stimulează opere de istorie, publicistică, teorie, editare. Ce să facem altceva? La iresponsabilitatea savuroasă și găunoasă a unor asemenea *„oameni cu păreri"* nu poți răspunde decât cu încăpățânarea temeiniciei. Să ne uităm la televizor? La Gala UNITER? OK, o să ne uităm, dacă ne mai rămâne timp.

Ovidiu PECICAN

1. Criza, atâta cât o pot observa eu, dinafara *maelström*-ului (vorba lui E.A. Poe), pare să fie a teatrului, nu a criticii. Ea provine din circumstanțe ultraștiute, pe care totuși, le amintesc în zbor: apariția televiziunii cu jumătate de secol în urmă, *boom*-ul cinematografului agravat de trecerea la *videofile*-ul artistic și la răspândirea sa ieftină pe CD și DVD, accesul la cărți, *show*-uri de toate tipurile via internet, captarea satelită a numeroase programe televizate; într-un cuvânt, aspectele tehnologic-comunicaționale și culturale ale globalizării, „al treilea val" prevestit odinioară de Alvin Toffler care pune în dificultate întreaga artă parcată esențialmente în convențiile epocii preindustriale și industriale. În cazul teatrului, marca industrialului aș identifica-o începând cu montările lui Erwin Piscator și în eforturile artaudiene, brechtiene, ale marilor polonezi etc. de a riposta, într-un fel sau altul, la aceste amenințări.

Ar mai fi interpretabile ca semne ale crizei și gesturile polisemice care, într-o altă lectură, pot fi înțelese tocmai ca tentative de denunțare a trecutului și de inovare a teatrului, dintre care voi pomeni doar cel – repetat până la plictiseală – al regizorului de a se pretinde un zeu absolut, neglijând sau contorsionând partitura dramatică până la aducerea ei în stadiul de draft irecognoscibil.

Critica face ce poate în aceste condiții. Ea nu poate, în orice caz, să repare diferența dintre ritmurile scenei și cele ale unui montaj de film american, nervos, fără „burți". Nu poate fi cu mult mai deșteaptă decât piesa comentată, fiindcă ar păcătui prin inadecvare la obiect, iar dacă e mai slabă, mai stupidă, depășește stadiul păcatului venial, pierzându-și relevanța estetică și, odată cu inteligența, și interesul pentru cititor. Critica poate încerca să vorbească pe înțeles, scurt, cu căldură, dar și cu discernământ, nepierzându-și vocația verdictului estetic.

2. „Decădere"? Și dacă e numai perpetuarea eternei condiții a criticii teatrale într-un alt context? Poate că redimensionarea acestuia – am spus deja cum, dar se mai pot adăuga și fenomene precum masificarea culturii în secolul trecut, noile ideologii democratizante (care au retezat câte ceva din caracterul elitar al artei),

reflexele culturale ale accentuării individualismului modern ş. a. – face ca realităţile teatrale neschimbate esenţialmente să pară azi mai palide, mai puţin importante, în declin. Nu este însă deloc sigur că e aşa.

Dacă nu este de definit necesarmente ca o „decădere", modificarea poziţiei teatrului – şi a criticii teatrale – în ierarhia ramurilor culturii, schimbarea aceasta inefabilă însă sesizabilă ar trebui să conducă la corecţii şi regrupări, la dezlănţuiri de creativitate şi inventivitate, la diversificarea abordărilor. Nu este întotdeauna cazul, iar la noi mai puţin decât în alte părţi. De ce ne-am imagina că, în zona criticii teatrale, profesioniştii ar fi mai flexibili, mai puţin dogmatici, mai neorgolioşi şi mai adecvaţi decât în politica, în economia sau în literatura românească profesioniştii fiecăruia dintre arealurile enumerate?!

3. În primul rând, m-aş grăbi să sting impresia penibilă de campanie pe care chestionarul de faţă – ca şi alte manifestări din domeniu – o dobândeşte datorită legării interogaţiilor sale de numele unui critic anume. Se observă şi aici că incendiile – sau poate furtunile – au loc pe un colţ de masă ori în paharul cu apă, după caz, ele nedepăşind, din păcate, mica lume a teatrului, ca un autentic teatru în teatru.

Dacă se va scrie în continuare critică de teatru doar pentru experţii din lumea teatrală şi numai ţinând seama de ierarhiile, interesele, simpatiile ori idiosincrasiile dintre şi de după arlechini, draperia care separă teatrul – şi critica teatrală – de restul culturii şi chiar de viaţa noastră socială va deveni tot mai grea, mai opacă şi mai etanşă.

Începutul remediului ar putea fi însă chiar această anchetă, la care, pentru prima oară de când mă ştiu – dar poate că nu sunt eu la curent – o publicaţie teatrală invită scriitori dinafara universului teatral să răspundă. Să fie aceasta ieşirea din autarhia orgolioasă şi cam provincială de până acum?

Mircea MORARIU

1. În urmă cu mai bine de un an, am iniţiat pentru revista *Familia*, unde sunt titularul rubricii de teatru, o anchetă intitulată *Feluri de teatru, feluri de critică*. Toţi repondenţii (mă rog, repondentele) au socotit necesar să mediteze în articolele lor (extrem de serioase şi bine scrise, de altfel) mai cu seamă asupra condiţiei criticii de teatru. Cum e de domeniul evidenţei că boala e întotdeauna mai preocupantă decât sănătatea, cred că respectiva anchetă a dovedit că atât critica teatrală cât şi ceea ce numim „breasla" se confruntă cu probleme serioase pe care nu le pot masca nici înmulţirea celor ce scriu ori doar au impresia că scriu cronici, nici apariţia în devălmăşie, pe la tot felul de edituri cu nume ciudate şi, evident, necunoscute, a unor volumaşe ce antologhează texte care nu au avut nici un fel de valoare nici măcar în momentul în care au apărut într-un cotidian judeţean oarecare. Problemele breslei s-au manifestat „plenar" în eşecul patentat al tuturor celor trei ediţii ale *Colocviului naţional de critică teatrală* ce a avut drept principal organizator Teatrul Naţional din Cluj, colocviu de la care mai toţi am plecat cu o acută senzaţie de rău. Acolo, s-a vorbit mult şi s-au emis idei puţine. Iar unii dintre vorbitori au dinamitat în intervenţiile lor tocmai ceea ce părea a fi „crezul" lor, aşa după cum rezulta el din ceea ce scriseseră până atunci. Cam asta se întâmplă, în

realitate, în tot mai multe cronici şi în tot mai multe rubrici aşa-zis „de specialitate" pe care le susţin cam prea mulţi „nechemaţi" ce îşi arogă dreptul să se exprime cu dezinvoltură despre ceva din care, asemenea lui Serebreakov, nu au înţeles nimic. E cât se poate de rău că discutăm despre problemele criticii de teatru (care nu se reflectă doar la nivelul cronicii de întâmpinare) în momentele de criză, cum e cel creat de nominalizările la premiile UNITER pentru anul 2006. În 2004, când iarăşi nominalizările au provocat vâlvă, s-au formulat întrebări ce au degenerat în acuze şi certuri, dar ele au cam rămas fără răspuns şi, mai grav, fără aşteptatele ameliorări.

2. Într-o remarcabilă carte, apărută *hors commerce* la Editura *Nemira* (*Sfârşitul unei epoci teatrale*), autoarea ei, Marina Davîdova făcea observaţia potrivit căreia criticul autentic operează cu distincţia nu între spectacole bune şi spectacole proaste, ci între spectacole *greu* şi spectacole *uşor* de analizat. Numărul spectacolelor *greu* de analizat, adică al celor cu idei artistice şi idei pur şi simplu, scăzând simţitor în vremea din urmă, pe cale de consecinţă a scăzut şi calitatea actului critic. Un spectacol greu de analizat e, după cum anticipam, cel ce e bazat pe o idee fermă a cărei identificare şi explicitare îi cere criticului cultură generală, cultură teatrală, inteligenţă, talent, încăpăţânare, refuzul comodităţii intelectuale. Aşadar, prima cauză a decăderii actului critic e decăderea accentuată a calităţii ofertei teatrale. O a doua e diminuarea cantităţii de *critică* din cronici, analizei axiologice reale substituindu-se beţia de cuvinte, prefabricatele de gândire ori lexicale, partizanatul, militantismul prost înţeles, absenţa moralităţii. Sunt prea numeroase cazurile în care prieteniile şi coteriile sunt vizibile încă din fraza de început a pretinsei cronici care nu e altceva decât un text publicitar mai bine ori mai prost scris. Sunt, tot la fel, mult prea numeroase situaţiile când diverse persoane care exercită, prin cumul, funcţia de consultant artistic ori de secretar literar la un anume teatru, se pronunţă laudativ asupra producţiilor instituţiei pe al cărei stat de plată se află, nutrind convingerea că nimeni, niciodată, nu va afla că ele sunt în serviciu comandat şi remunerat ca atare. Mi-e greu să înţeleg cum cineva care declară într-o anchetă un anume spectacol ca fiind cel mai prost dintr-o anumită stagiune, îşi schimbă peste noapte opinia. Asta se întâmplă doar în cazul în care respectivul e uşor influenţabil. Or, un critic adevărat nu se recrutează dintre persoanele ce-şi schimbă părerile în funcţie de opiniile altora, căci se presupune că părerile lui sunt fundamentate pe un anume crez teatral ce nu se schimbă după cum bate vântul. Astfel de persoane sunt tot mai numeroase în breaslă şi, culmea!, se exprimă „pantagruelic" într-o mulţime de publicaţii, chiar dintre acelea cu expunere reală. Nou veniţii în profesie, unii potenţial talentaţi, nu prea mai au răbdarea de a se forma (cu tot regretul, dar nu ajunge să ai o diplomă de teatrolog, de filolog ori de jurnalist ca să fii un critic de teatru adevărat) şi se îndreaptă spre ocupaţii mai lucrative. Cu câteva lăudabile excepţii, înseşi condeiele care mi se păreau cele mai promiţătoare au optat pentru o rapidă despărţire de cronica de teatru, făurindu-şi viitorul în cu totul alte domenii. Cam prea uşor sunt „publicaţi", ba chiar li se oferă şansa de a se pronunţa asupra unor spectacole în care chiar ar fi ceva de analizat, imberbi ce au puţină experienţă de spectator pur şi simplu, o cultură generală precară, o cultură de specialitate aproape inexistentă şi care nu sunt în posesia nu a unui „set", dar nici măcar a unui singur criteriu în virtutea căruia îşi fundamentează pretinsa judecată. În sfârşit, e de semnalat scăderea numărului de personalităţi autentice

ce își exercită condeiul în domeniu. Decăderea calității actului critic e cât se poate de vizibilă în provincie, unde personalitățile în chestiune aproape că au dispărut cu totul. Înainte vreme, mai toate marile orașe în care apăreau reviste culturale aveau titulari de rubrici de teatru ce contau în „breaslă". Astăzi, la Timișoara, bunăoară, revista *Orizont* nu se mai ocupă de teatru, pare-se din lipsă de cronicar calificat, iar la Cluj, succesiunea lui Ion Cocora, a lui Mircea Ghițulescu (care au părăsit orașul) ori a Doinei Modola (care a renunțat la practicarea consecventă a cronicii de întâmpinare, scriind în schimb cărți temeinice despre Lucian Blaga) mai are până a putea fi declarată ca fiind pe mâini bune. Cum nici eu nu mă simt prea bine, sunt semne că și la *Familia* orădeană, unde critica de teatru a avut o condiție fericită datorită felului în care i-a conturat poziția în revistă regretatul Dumitru Chirilă pe care o vreme l-am „dublat", iar apoi i-am succedat (iertată-mi fie lipsa de modestie), viitorul nu sună deloc bine – pentru simplul motiv că nu găsesc în ruptul capului un tânăr sau o tânără cu adevărat interesat(ă) de domeniu. Care, între altele, să știe ce înseamnă disciplina redacțională care începe cu respectarea termenului fixat pentru predarea articolului.

3. Vom resimți o ameliorare a stării criticii de teatru în momentul în care teatrul însuși va da semne de însănătoșire. Când creatorii vor fi mai darnici în a ne oferi spectacole cu adevărat semnificative, e sigur că nu vor mai admite să se pronunțe asupra lor fitecine și oricum și vor cere ca profesionalismului lor productiv și nu reproductiv să îi răspundă o receptare critică pe măsură și nu articolașe de duzină scrise pe un colț de birou ori de masă de bar. „Ambuscații", cum îi numea Valentin Silvestru, vor fi tot mai puțini, căci nu vor mai îndrăzni să scrie și să publice știind că vor fi puși la colț fie și numai cu o privire dojenitoare, redactorii-șefi vor fi mai grijulii când își vor alege colaboratorii și când le vor încredința cronicile (un spectacol de anvergură va fi comentat de un critic considerat asemenea), tinerii valoroși se vor simți onorați să scrie despre teatru și vor aștepta cu nerăbdare momentul când li se va cere să se pronunțe despre un spectacol greu de analizat. Cu siguranță, starea criticii e în mod fatal legată de cea a domeniului despre care e chemată să dea seama.

Cristina MODREANU

1. Ca să identifici precis o „decădere calitativă a criticii de teatru" trebuie să te raportezi la un reper, în funcție de care să constați respectiva degradare. Lucrarea mea de licență a avut ca subiect *Publicistica teatrală românească din perioada 1990–1997* și era bazată pe studierea cronicilor din revistele de specialitate apărute în această perioadă în țară. Aș spune că de atunci încoace s-au schimbat multe în critica de teatru, dar asta nu înseamnă neapărat o „decădere calitativă", nu sunt de acord cu afirmațiile doamnei Alice Georgescu în privința asta. Felul în care se scrie despre teatru s-a schimbat mult, e drept, dar cine spune că trebuia să stea pe loc? Apoi, întreb din nou: cu cine ne comparăm, ce modele avem în materie și la care critică ne referim acum – la cea franceză, la cea anglo-saxonă? Dacă vorbim despre cronicile apărute în ziare, eu cred că există câteva nume care și-au câștigat un statut în această zonă – nu

multe, dar nici nu cred că trebuie să fie multe. Îmi e de ajuns să o citesc pe Magdalena Boiangiu în *Cotidianul*, pe Iulia Popovici în *Ziua*, pe Mihaela Michailov oriunde o găsesc (deşi ce-i mult strică), uneori pe Cristina Bazavan în *Jurnalul naţional*. Îmi place să cred că şi cotidianul *Gândul*, la care scriu, acoperă bine această zonă. Îmi pare rău că un ziar ca *Evenimentul zilei* nu are cronici de teatru, ci numai articolaşe neserioase şi care caută scandalul cu lumânarea într-un domeniu din care acesta lipseşte. În schimb, le-aş mai recomanda celor care plâng de mila criticii de teatru să citească cronicile din revistele de femei, făcute de oameni cu bun simţ, care scriu bine şi au instinct, unul dintre ei fiind Ioana Chira (*The One*). Sunt şi nume care nu se pomenesc la noi, dar ale căror cronici ajung la mai mulţi cititori decât cele publicate în revistele de cultură, îmi pare rău că trebuie să o spun. Pe lângă cronica de cotidian, care îşi va continua evoluţia şi se va cristaliza în timp, influenţând din ce în ce mai mult gustul public, pe măsură ce spectatorul va înţelege că are nevoie de un ghid care să îl ajute să aleagă din oferta de spectacol de pe piaţă (nu ştiu exact cât va dura, dar fenomenul este în curs de desfăşurare în acest moment), aceea din reviste are, după mine, o mare problemă. Ceea ce m-ar preocupa mai degrabă este această „diluare progresivă" care îi poate fi fatală. Dacă în presa cotidiană lucrurile sunt mai limpezi, fiindcă sunt câteva ziare care contează, respectiv câţiva critici care publică în acestea – fie că ei ne plac, fie că nu –, revistele de teatru apar şi dispar în funcţie de umorile celor care le editează. Cea mai constantă, *Teatrul azi*, are multe părţi bune, dar a contribuit şi ea, din păcate, la diluarea despre care vorbeam mai sus, având ambiţia – discutabilă – de a acoperi cât mai multe producţii din ţară, indiferent de calitatea acestora sau a scriiturii celor care le-au văzut. E derutant pentru oricine să găsească în aceeaşi revistă cronici diferite la acelaşi spectacol, unele contrazicându-se, şi e foarte trist să constaţi un nivel identic de entuziasm în privinţa majorităţii spectacolelor, deşi ştim cu toţii că adevăratele evenimente teatrale dintr-o stagiune pot fi numărate pe degetele de la o mână. Trebuie să spun deschis aici (e vina mea că nu am făcut-o până acum) că acesta este motivul pentru care, deşi în acest moment e singura revistă de specialitate profesionistă de la noi – am întrerupt colaborarea cu *Teatrul azi* (pe care o citesc totuşi constant şi la care sunt abonată). Cât priveşte celelalte publicaţii – unele editate de câte un teatru, nemulţumit că nu e destul de vizibil la nivel naţional şi încercând să lanseze mici rachete luminoase altfel decât prin spectacolele produse, cum ar trebui să se întâmple (revista Naţionalului craiovean), altele de câte un grup de critici din (nu de) provincie, animaţi, din păcate, de frustrare – mă tem că ele nu au niciun fel de ecou (*MAN.In.FEST*). Cum nu au, iarăşi din păcate, nici paginile adesea inflamate ale unor reviste culturale săptămânale al căror tiraj este sub limita de confidenţialitate, având, în schimb un nivel ridicat de ţâfnoşenie (vezi *Observatorul cultural*). Din punct de vedere al tirajului (o spun bazându-mă pe cifre), singura care ajunge realmente şi la altcineva decât rude şi prieteni este revista *Dilema veche*. Restul e tăcere.

2. Cauzele pornesc, în primul rând, de la autorii de cronică teatrală, individual şi în grup. Ei nu au înţeles că piaţa de spectacole se mişcă rapid, ca întreaga societate, şi că e nevoie şi de o adaptare a lor la această nouă realitate: limbajul, structura, titlul, până şi numărul de semne al unei cronici – totul contează. O cronică plicticoasă, fie ea şi plină de repere culturale, nu face niciun serviciu, nici spectacolului despre care vorbeşte, nici autorului ei. O altă vină – mare!!! –

este a şcolii. Nu ştiu exact ce se întâmplă acolo, dar fenomenul pe care îl observ de câţiva ani este că extrem de puţini absolvenţi de teatrologie sunt capabili să scrie o cronică inteligibilă. E foarte bine că sunt implicaţi în organizare de evenimente, asta nu le strică, dar dacă nu ştiu să scrie, asta e vina profesorilor lor. Iar dacă n-au iniţiative, cum ar fi să încerce să scrie într-un cotidian (nu mi-a bătut nimeni la uşă!), să-şi facă o revistă (internet-ul e o lume uşor de cucerit) sau să aibă orice alt fel de iniţiativă – asta e vina lor!

3. Cursuri practice în şcoală pentru redactarea unei cronici de teatru. Reformarea Asociaţiei Internaţionale a Criticilor de Teatru, care în opinia mea trebuie să ia în considerare excluderea acelor membri care nu au publicat măcar o cronică de teatru în ultimul an (nu trebuie să fim mulţi, ci buni) şi să aplice criterii mult mai drastice la acceptarea de noi membri. Dezvoltarea culturii profesionale şi a conştiinţei de breaslă a criticilor de teatru: prin întâlniri, dezbateri, reorganizarea Premiilor criticilor, care să se acorde separat de Gala UNITER, constituind un pol de atenţie şi de responsabilitate a breslei.

E nevoie de o coagulare a acesteia, de o dinamizare a ei din interior – care să însemne construcţie, nu distrugere, (cum ar fi traducere de cărţi, care să ne pună în legătură cu lumea, finalizarea de-acum celebrului *Dicţionar al teatrului românesc*, început de ani de zile şi care a ajuns un simbol al impotenţei breslei, schimburi internaţionale, workshopuri, articularea teoretică a programelor unor teatre şi festivaluri, poate chiar înfiinţarea de noi companii care să producă teatrul viitorului etc). Şi mai e nevoie de un demers coerent pentru creşterea vizibilităţii breslei şi pentru întărirea autorităţii în interiorul lumii teatrale româneşti, dar şi peste graniţă. Fără acestea vom continua să ne facem de râs, atacându-ne unii pe alţii şi contestându-ne, ceea ce îi va îndemna şi pe alţii să ne atace. Sau să ne disprețuiască pur şi simplu. Şi nici măcar nu vom putea spune că nu meritäm!

Mihaela MICHAILOV

1. Decădere din ce? Din care bloc de autoritate şi performanţă? Hai să fim serioşi! Cred că se poate vorbi de porii închişi ai actului critic, de o lacunară povestire a spectacolului, de o în-ghips-are care restrânge, din păcate, analiza. Teatrul e perceput fără referinţe la arta vizuală, la teoriile corporalităţii, la transformările receptării mediatice etc. Aici e retardarea, pe care n-aş numi-o însă decădere.

Critica de teatru se află, şi se pare că e şi marcată de asta, pe o plajă de *emanaţie imediată*, la prima mână, adică e preocupată doar de *gestul scurt*: cronica de întâmpinare. Până la urmă prin ce se legitimează demersul critic? Doar prin cronica de a doua zi? Nu e oare trist de puţin? Mi se pare aproape incredibil că avem această discuţie. Parcă suntem nişte rătuşte care nu ştiu din ce farfurioară să mănânce: din cea cu cronicuţă sau din cea cu copertă? Înainte de decăderi ar trebui să vorbim de o identitate a actului critic. Şi dacă noi, criticii, avem probleme cu asta, îmi imaginez că din afară părem de râsul lumii!

Pe de altă parte, suntem în mijlocul unui cerc vicios de paradoxuri. Apar puţine cărţi valoroase şi nu ştiu cum se face, dar reuşim să le intoxicăm

autenticitatea prin subminarea rolului lor. După mine nu există acțiune critică românească (de ce critica de teatru n-ar sta sub semnul unui *to act*?) mai relevantă decât cărțile Mirunei Runcan (*Teatralizarea și reteatralizare în România, Pentru o semiotică a spectacolului teatral*), ale lui Marian Popescu (*Oglinda spartă, Scenele teatrului românesc 1945–2004*), ca să nu mai vorbesc de excelenta reflectare a tragicului concepută de C.C. Buricea-Mlinarcic, *Tragicul și alte note subiective,* sau de volumul despre *Aureliu Manea* apărut în seria „Galeria teatrului românesc".

Scriu cronică și sunt convinsă de importanța ei, dar nu mă va putea convinge nimeni niciodată că ar trebui premiată doar cronica. Unde încadrezi, ca să extrapolez puțin, cărțile concepute de Monique Borie sau Patrice Pavis? Studiile analitice nu țin tot de demersul critic?

2. Cum nu cred că-i vorba nici de ameliorare nici de decădere (God, parcă suntem la oficiul pentru verificarea calității produselor alimentare!), mi se pare aiurea să vorbesc de cauze. Mai bine ne-am concentra pe efectele scriiturii critice, pe felul în care poate să teoretizeze posibile direcții.

3. Să fim rătușteș deștepte și să ne gândim care e miza discursului critic și să nu recurgem la încorsetări ineficiente.

Concluzii provizorii...

VISKY András

Scrisoare de retragere din juriul final sau Despre consensul minim

Invitația oficială de a face parte din juriul final UNITER am primit-o în prima săptămână a lunii martie, fiind contactat telefonic de domnul Ion Caramitru. Am acceptat invitația, fiind desigur conștient de faptul că a face parte din juriul UNITER oricare de altfel – juriul de nominalizare sau juriul final – înseamnă, pentru mine cu siguranță, o onoare, iar a da curs invitației, o responsabilitate profesională și morală deosebită. Înainte ca președintele UNITER să fi anunțat public, în mod oficial componența juriul final, am plecat în SUA, pe data de 12 martie, și m-am întors pe 1 aprilie, având promisiunea fermă a organizatorilor că voi putea vedea toate spectacolele nominalizate până la 23 aprilie, data Galei Premiilor UNITER 2007. La întoarcere, chiar în momentele imediate de după aterizare, m-a întâmpinat o situație cu totul diferită, situație de altfel prevestită de unele mesaje primite prin e-mail la New York. Mă simt constrâns să fac următoarea precizare:

Condiția ca activitatea unui juriu să se considere justificată, este cea a unui consens minim, dar absolut necesar al „breslei". Consensul – repet minim – se referă, ori ar trebui să se refere în mod univoc la cel mai important element al vieții

teatrale, şi anume actul teatral în sine, spectacolul de teatru mai precis. Ce altceva ar însemna un vot al unui membru al juriului, decât intenţia promovării valorilor estetice întrupate în spectacolul teatral? Discuţiile pătimaşe în spaţiul public pe marginea nominalizărilor, anunţurile de retragere din competiţie a celor nominalizaţi, contestarea, îndreptăţită sau nu, a componenţei juriului final vorbesc de instaurarea unui climat de suspiciuni în care deciziile, oricare ar fi ele, se interpretează şi auto-interpretează ca fiind inevitabil tendenţioase, expresia mai degrabă a luptei dintre diferitele grupuri de influenţă, şi nicidecum o opţiune liberă a membrilor desemnaţi.

Presiunile la care am fost şi sunt supus în aceste zile, de când m-am întors în ţară, insinuările şi chiar teoriile de conspiraţie de un infantilism surprinzător în legătură cu sarcinile mele în juriul final, nu sunt desigur normale. Normalitatea în această privinţă ar însemna discuţii deschise, profesionale şi, accentuez, de bună-credinţă despre spectacolele nominalizate, şi, de ce nu, despre cele rămase nenominalizate. Anul acesta atmosfera instaurată seamănă cu cea a unei Judecăţi de Apoi sau, mai degrabă, cu un război civil al făcătorilor de teatru, şi nicidecum nu ne aminteşte că ar fi vorba de sărbătoarea anuală a vieţii teatrale din România.

Nu mă consider un luptător, nici nu sunt, şi, fiind vorba de arta cea mai perisabilă posibilă, teatrul, nici nu consider că ar trebui să fiu.

Aş dori să evit orice accent patetic cu putinţă atunci când afirm că în 2007 s-a ajuns la un capăt de drum, la o răscruce cel puţin, şi, poate, la sfârşitul unei epoci în viaţa premiilor anuale UNITER. Am intrat într-o perioadă confuză, a valorilor în primul rând, perioadă în care protagoniştii vieţii teatrale româneşti nu mai sunt spectacolele care merită să fie analizate, ci combatanţii diferitelor tabere ce definesc identitatea unora împotriva altora. Trebuie să ştii cine cu cine e aliat, ca să nu devii nici clovnul scenei politicii teatrale, şi nici unealta în mâna acelora ce vor să te folosească pentru cauza unui adevăr dincolo de singurul ce contează în teatru, şi care se produce în spaţiul nelimitat al scenei, şi care ar trebui descris şi analizat cu un limbaj specific discursului estetic şi nu al războaielor. Cu tot efortul pe care l-am depus în ultimele săptămâni, nu mă regăsesc defel pe această scenă a polemicilor deasupra şi dincolo teatru.

Va fi nevoie, cred, de o discuţie publică profundă, şi nu sub constrângerea atât de apăsătoare a timpului şi a nevoii de a triumfa, situaţie în care ne aflăm acum. O discuţie despre o nouă formulă de acordare a premiilor, de un nou mod de a instituţionaliza promovarea valorilor în teatru. Nu văd, acum, posibilitatea să-mi accentuez această părere pe altă cale decât anunţându-mi hotărârea de a mă retrage din juriul final. Am ajuns la convingerea, nicidecum îmbucurătoare, că îndeplinindu-mi atribuţia de membru al juriului final voi perpetua la rându-mi o situaţie de fapt în care, spre exemplu, retragerile din competiţie să fie acceptate fără repercusiuni asupra desfăşurării acordării premiilor. Sunt conştient de faptul că decizia mea de ultimul moment va îngreuna sarcina senatului Uniunii Teatrale din România de a duce la bun sfârşit Gala 2007, dar doresc să afirm prin aceasta că nu am găsit calea spre acest „bun sfârşit", prin care un premiu acordat de juriul final va putea fi considerat cu adevărat prestigios.

Cluj, 13 aprilie 2007

SPECTACOLE

Mircea MORARIU

Cu dorința revederii...

Prin anii'80, înainte de a primi interdicție de semnătură și arest la domiciliu, poetul Mircea Dinescu a publicat în vechea revistă *Teatrul* o savuroasă tabletă, cu adresă evidentă, în care arăta că marele handicap al criticii de teatru e însuși criticul care nu prea e om, pentru simplul motiv că nu e încercat de emoții ori, dacă totuși le încearcă, se străduiește din răsputeri să le disimuleze. El e o „instituție" conștientă de acest lucru, deținătorul adevărului absolut, sigur pe sine și important, se simte mereu privit atunci când poposește în vreo sală de teatru, așa încât e mai inexpresiv decât atât de inexpresivul Buster Keaton care a făcut din asta o artă. Nici vorbă ca un adevărat critic de teatru să aibă îndoieli. El doar dă verdicte, de a căror exactitate nu se îndoiește niciodată.

Cum, spre deosebire de Mircea Dinescu, eu mă încăpățânez să cred că și criticul de teatru e om, socotesc că și el e supus poruncilor biblice printre care la loc de frunte se află cea care glăsuiește „Să nu minți!". Drept pentru care, cu toată umilința cuvenită, voi spune că, simțindu-mă a nu fi în posesia unei imagini tocmai clare asupra spectacolului cu ***Cântarea cântărilor*** pe care Mihai Măniuțiu l-a realizat cu excepționala trupă a Teatrului Maghiar de Stat din Cluj – și asta nu din pricina faptului că montarea ar suferi de neclarități, de ambiguități păguboase ori de ezitări în construcție – aș cere îngăduința ca rândurile următoare să fie citite mai degrabă ca premise la o viitoare cronică pe care sper că o voi scrie atunci când voi fi avut ocazia să-mi confirm propriile impresii în urma unei a doua vizionări. Nu știu dacă neapărat *Cântării cântărilor* i s-ar potrivi sintagma „foret de symboles". Sunt însă cât se poate de sigur că spectacolul nu se adresează nicio clipă spectatorului nepregătit, venit din întâmplare la teatru, ci unuia cultivat, dornic să-și pună întrebări, întotdeauna doritor să-și îmbogățească zestrea spirituală, să parcurgă noi trasee culturale, în spațiu și în timp.

Îndată după căderea cortinei, bucuriei sufletului și minții pe care le-am resimțit pe tot parcursul reprezentației, li s-a asociat un soi de îngrijorare determinată de conștientizarea faptului că spre a-i descifra cât mai multe dintre multiplele-i semnificații, o a doua întâlnire cu spectacolul e de domeniul obligatoriului. Cum însă până la data scrierii acestor rânduri această obligativitate nu a găsit calea concretizării faptice, însemnările următoare se cuvin socotite, așa după cum anticipam mai sus, doar o seamă de răspunsuri parțiale la întrebările stârnite de montare. Nu exclud, pe de altă parte, ideea că, și dacă îmi voi fi îndeplinit dorința de a revedea spectacolul, tot nu voi izbuti să îi descifrez toate sensurile. Cred că există în montare taine dinadins lăsate de regizor, tocmai fiindcă, așa, după cum el însuși scria într-o carte a sa intitulată *Act și mimare* (Editură Eminescu, București, 1989), „ secretul apără de vulgaritate, iar umbra în

care se îmbracă structurile corpului adăposteşte misterul: suntem frumoşi pentru că ne suntem invizibili în bună parte chiar şi nouă înşine". Iar *Cântarea cântărilor* e, fără doar şi poate, un spectacol frumos.

Poate că nu e tocmai rău să reamintesc că minunatul poem de dragoste care e *Cântarea cântărilor*, „creaţie de un lirism exploziv, de o prospeţime fără egal, de o trăire până la senzualism a tuturor stărilor de dragoste", cum l-a definit unul dintre traducătorii săi, poetul Radu Cârneci, a determinat interpretări dintre cele mai diverse din partea cercetătorilor literari. Or, spre deosebire de criticii de teatru, aceştia au, prin nelimitatul acces la text, oricând posibilitatea unor clarificări. Pare-se însă că şi pentru ei, oricum mult mai înţelepţi şi mai credibili în judecăţi decât cei ce se ocupă de teatru, aşa după cum lasă să se înţeleagă un articol intitulat *Ce formidabilă harababură!* apărut în nr.3–4/2007 al revistei *Teatrul azi*, surmontarea ambiguităţilor textului atribuit lui Solomon nu e o operaţie tocmai uşoară, plurisemantismul acestuia purtând cu sine riscul năclăirii ideatice. Semnatarul scenariului dramatic ce stă la baza spectacolului (se pare că Măniuţiu împărtăşeşte în bună parte opinia lui Ernest Renan care vedea în *Cântarea cântărilor* o manifestare de teatru antic) evită însă cu iscusinţă un astfel de pericol, dăruindu-ne, în schimb, un spectacol creator de umanitate ce asociază interpretarea cultică cu cea alegorică. Sulamita (Sofia), fata originară din Sulem, cade victimă „paznicilor meterezelor nopţii" ce se opun iubirii. „Au dat peste mine paznicii nopţii,/ M-au bătut, m-au rănit, marama mi-au smuls-o/ Paznicii meterezelor nopţii".

Întreg spectacolul e istoria parcurgerii drumului izbăvirii de după agresiunea ce luase forma violului, a traseului regăsirii purităţii. Sulamita va bătători lungul

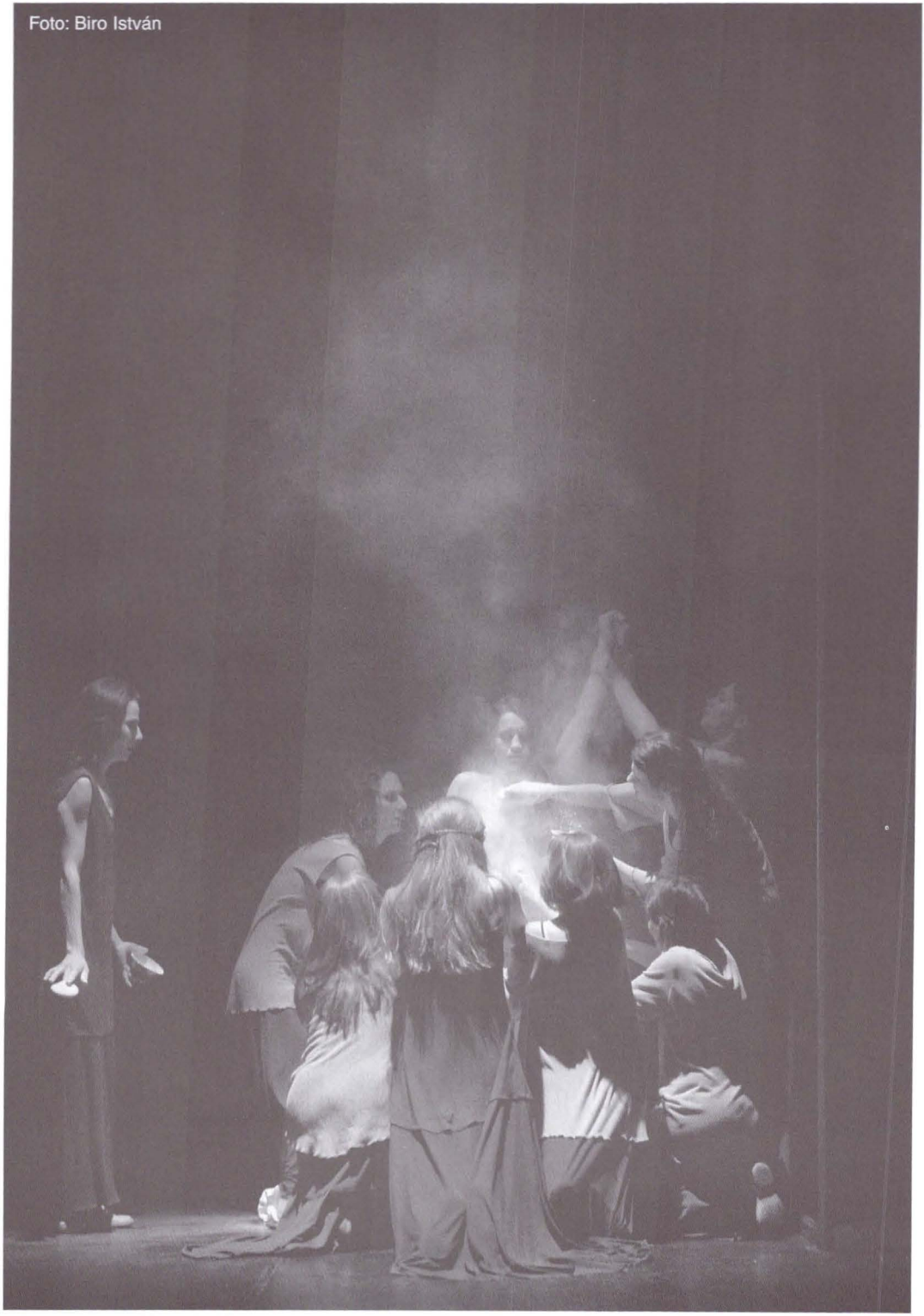


Foto: Biro István

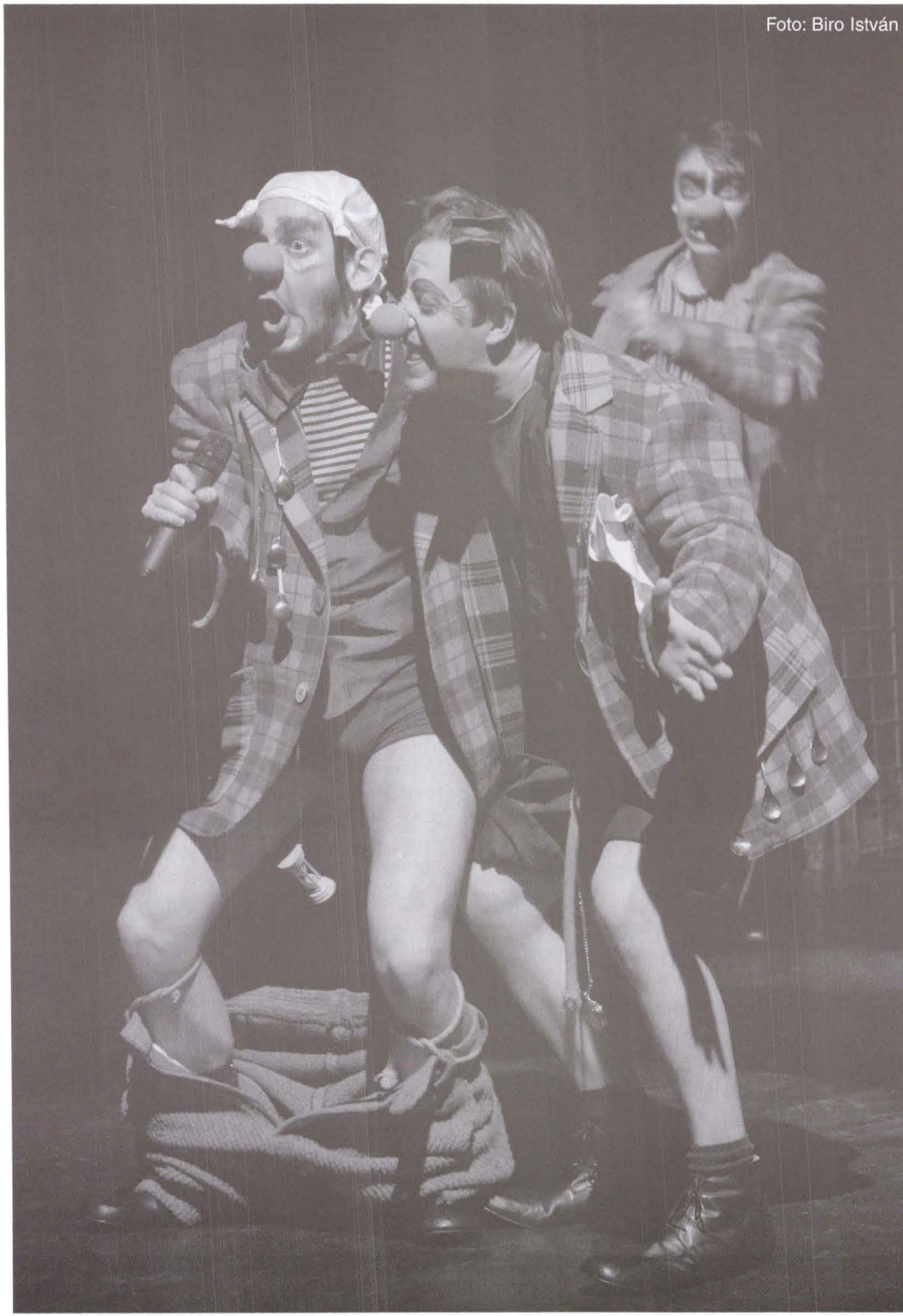


Foto: Biro István

drum al tămăduirii, al uitării umilințelor, al afirmării capacității sale de a birui. „Celui care biruiește îi voi da steaua lui cea de dimineață". Sulamita va fi înconjurată de cele nouă fiice ale Ierusalimului ce, pe rând, îi vor aduce câte o rochie de mireasă, pe care ea o va refuza, căci doar nuditatea, starea și forma originare ale ființei, îi va îngădui reîntoarcerea la puritate, va participa apoi la ritualul învelirii cu plapume roșii a altor victime (în conformitate cu unele interpretări, *Cântarea cântărilor* ar vorbi despre confruntarea *poporului ales* cu un alt popor), la cel al ungerii lor cu mir, va primi încurajări din partea Bătrânului ale cărui treceri enigmatice sunt asemănătoare cu cele ale îngerilor. În cartea *Despre îngeri* (Editura Humanitas, București, 2003), Andrei Pleșu ne reamintește că „omul deplin, instalat la sfârșitul veacurilor, va stârni admirația îngerilor și invidia demonilor". Scăpată de agresiunea acestora din urmă, Sulamitei îi va fi necesar ajutorul *îngerului păzitor* a cărui întruchipare pare a fi Bătrânul. „Avem nevoie de un înger păzitor, care să reanime instinctul libertății, care să fie corelativul discret al unui discernământ în derută. A-ți căuta îngerul păzitor e a căuta chipul auroral al libertății, a exersa stilul opțiunii corecte", scrie același Andrei Pleșu. Or, Sulamita – Sofia e, după agresiunea paznicilor meterezelor morții expresia ființei al cărei discernământ e în derută căci „toată-s din dureri" și care simte nevoia terapiei. E inserată în spectacol ființa duală a omului-maimuță ce-și scoate în două rânduri masca – aceasta semnifică a doua parte a binomului definitoriu pentru natura lui, dând astfel liberă expresie umanității sale. Prin suferință și dorința de purificare, oamenii – crede Toma d'Aquino – pot fi egalii îngerilor, iar în anumite cazuri (feciorie, martiriu) îi pot depăși. Or, fecioria agresată, transformată în martiriu, e punctul de plecare al acestei depășiri, așa după cum apare ea sugerată de o seamă de imagini-cheie din spectacol.

După cum bine se știe, Mihai Măniuțiu e unul dintre acei regizori ce frecventează cu asiduitate marile texte ale literaturii, texte pe care le aduce pe scenă cu cerneală fină, cărturărească, convins fiind că există în ele acel miez care odată redescoperit le poate asigura șansa redescoperirii de prea grăbita și nepermis de superficiala noastră contemporaneitate. Sunt grăitoare în acest sens numeroasele exegeze scenice ale tragediei antice grecești datorate regizorului, epurate de elementele ce le-ar impune o nedorită datare. Apropiindu-se de superbul poem al *Cântării Cântărilor*, Mihai Măniuțiu e animat de vrerea descoperirii miezului de continuitate pe care-l evidențiază printr-o turnare a sa într-o matrice stilistică având numeroase chei, cu un echilibru subtil între claritate și ambiguitate, cu un halou de poezie și nedisimulat aer meditativ. Actualizarea nu ține de costum ori de decor, socotite, pe bună dreptate, de regizor drept soluții simpliste, (iar scenograful Valentin Codoiu nu cade în greșeală, ci inventează un spațiu în care recunoști semne ale trecerii, ale arenei, ale încercării), ci de o seamă de alte elemente, uneori concrete, care ajung să capete forță generalizatoare. În chimia semnului teatral pe care îl propune montarea, un rol aparte revine coloanei sonore, în alcătuirea căreia se combină o muzică de început metalică, apăsătoare, rău prevestitoare, armonii evreiești și un cântec german, alăturare ce poate sugera, între altele, pe lângă progresia acțiunii, universalitatea poemului. Mihai Măniuțiu conservă pe scenă delimitarea celor șapte părți ale poemului, așa cum apar ele în cele mai multe dintre numeroasele variante pe care le-a cunoscut el în formă tipărită. Fiecare secvență poartă un nume dublu, conservat și afișat asemenea unui generic de film, ce subliniază conjuncția dintre *cândva* și *acum* care

validează sus-numita universalitate. Primul dintre titluri e uneori apăsat legat de contemporaneitatea noastră (*Breaking news* – așa cum apare inscripționat pe micile ecrane ori de câte ori programele obișnuite sunt întrerupte spre a face loc știrilor fierbinți, neliniștitoare, despre conflicte armate ori despre catastrofe – sau *Mind your step*), cel de-al doilea adoptă câte un vers-cheie ce pare a aspira la statutul de definiție.

Se observă o grijă aparte pentru retorica deloc calpă a imaginii, pentru eleganta rigoare a construcției regizorale care restructurează materialul literar cu grija ordonării ideilor pe care directorul de scenă le socotește suverane. Poate tocmai de aceea se insinuează un paradox ce, la o cumpănire mai atentă, mi se pare a fi doar unul aparent. Atunci când parcurgi lista cu distribuția, ești frapat de preeminența colectivităților – *Fiice ale Ierusalimului, Paznicii meterezelor nopții, Cei unși cu mir*. Urmărind spectacolul, dobândești certitudinea că personajele privite ca individualități sunt de fapt pentru regizor totul, fiindcă doar ele pot îngădui meditația despre demnitate, iubire, puritate, vindecare, bine și rău, agresiune și tămăduire. Complexul de simboluri, situațiile de emoționantă încordare ideatică, straturile de ambiguitate care, luminate din interior, dezvăluie un solid conținut, confirmă concentrarea lui Măniuțiu asupra personajului, fie el individual ori colectiv, și acesta din urmă marcat de însemnele individualizării opusă masificării. Firește că lucrul apare cu admirabilă pregnanță în evoluția fără cusur a balerinei și coregrafei Vava Ștefănescu, cea care la premieră și-a asumat interpretarea rolului Sulamitei. Evoluției sale i se potrivesc perfect următoarele cuvinte desprinse din cartea deja menționată, *Act și mimare:* „Trupul actorului trebuie să fie acționat numai de resorturi imprevizibile, imposibil de imitat sau de repetat. Gratuitatea jocului îl exaltă, dar oricare dintre scânteietoarele lui artificii e, de fapt, o afirmare a spiritului. El desenează în jurul fiecărui gând o figură spațială memorabilă, un dublu material și emblematic al ideii. Refractar normelor restrictive și rezistent la tot ce e comun, interpretul pare abstras uneori din cotidian, din imediat: un veritabil domeniu interior". Prin gest, prin privire, prin dansul-zbatere, Vava Ștefănescu exprimă domeniul interior, însă deopotrivă evoluția sa tinde „spre o *domesticire* cât mai profundă a hazardului, dar nu ridică pretenția (oricum gratuită) de a-l anula cu totul". Cele două treceri prin scenă ale Bătrânului, interpretat exemplar de Senkálszky Endre, sunt la rândul lor încărcate de maximă tensiune. Văd în personaj expresia „ prietenului ceresc", cel care subliniază ideea potrivit căreia nu există pe lume ființă creată în afara oricărei protecții. În cartea sa *Despre îngeri*, Andrei Pleșu îl citează pe Bulgakov care vedea în îngerul păzitor, „prietenul ceresc", ceea ce numea „un fel de variantă diafană, *destrupată* a propriei noastre identități". Aici, protectorul e un om în vârstă, purtător al înțelepciunii, călător prin vremea vieții, care trăiește în claritate tocmai spre a sări în ajutorul ființei ajunsă la un moment dat să trăiască în clarobscur. Fără a rosti un singur cuvânt, se situează din nou la cotele performanței Galló Ernö, interpretul omului-maimuță. Dacă spectacolul cu *Cântarea cântărilor* reprezintă un tulburător poem scenic, în care vizualul, semnul plastic ca și cel sonor, elementele de ritual dobândesc funcții definitorii e și grație faptului că regizorul a tratat, așa după cum spuneam, drept personaj *individual* și pe cei care apar denumiți cu nume generice, colective. Bunăoară, „paznicii meterezelor nopții", imaginați și costumați asemenea unor clovni, sunt numai aparent priviți ca un tot. În unitatea ce caracterizează evoluția celor

distribuiți în aceste roluri (ca și în cele ale „fiicelor Ierusalimului" ori ale „celor unși cu mir") pot fi depistate note de individualizare.

Or, tocmai această minuție deloc calofilă, nicidecum gratuită, impune și ea o a doua vizionare căci – sunt sigur – mai mult ca oricând, ea ar putea aduce clarificări deloc lipsite de surprize. Intuind aceasta, semnatarul acestor rânduri încearcă la modul declarativ sentimentul imperfecțiunii lucrării critice, dublat de speranța că îi va fi dat să revadă spectacolul, spre a-i descoperi încă ceva din multiplele-i nuanțe și simboluri, spre a se lămuri pe sine și a-i lămuri pe eventualii săi cititori.

Crenguța MANEA

Anima în acțiune

Cea mai recentă premieră a Teatrului Maghiar de Stat din Cluj, ***Cântarea Cântărilor***, poartă semnătura lui Mihai Măniuțiu în dublă calitate, de regizor și de scenarist. E un mod de lucru teatral personalizat acest decupaj al scriiturii pe care Măniuțiu îl practică în spectacolele sale fie pe texte dramatice clasice, fie contemporane, sau atunci când pleacă de la texte fără finalitate scenică inițială; atras de plăcerea ludică dublată de vocația literară dovedită, regizorul își alcătuiește propriul scenariu dintr-o nevoie autentică a exprimării unei subiectivități care să nu fie alterată de multiple translări textuale.

Luând drept reper al literaturității textul biblic al lui Solomon – și nu e prima experiență de acest fel, de-ar fi să amintim *Experimentul Iov* produs la Teatrul Național „Radu Stanca" din Sibiu; cu Marian Râlea într-o ipostază scenică tulburătoare, montarea crea pentru fiecare spectator un spațiu de receptare individual prin opțiunea scenografică, și anume plasarea privitorului pe partea exterioară a fantei practicate în peretele înalt care separa spațiul de joc (teritoriu sacralizat prin suferința lui Iov) – regizorul imaginează un conflict de un dramatism exteriorizat puternic într-un limbaj teatral în acord cu sensibilitatea contemporană, între o hoardă de clovni dezlănțuiți, Paznicii meterezelor nopții, și Sulamita/Sofia.

În mod explicit, în programul de sală al spectacolului, se precizează că „Sulamita este o figură a Sofiei care, potrivit lui Jung, este energia, suflul matern, feminin al lui Dumnezeu" – de fapt, în studiul *Despre arhetip cu o specială considerare a conceptului de anima*, Carl Gustav Jung îl citează pe Edward Maitland care prezintă o descriere a vizunii sale, total neortodoxe, asupra diadei Dumnezeu și Sfântul Duh: „Dumnezeu ca stăpîn este cel care demonstrează prin dualitatea sa că Dumnezeu este atât substanță cât și energie, atât iubire cât și voință, atât feminin cât și masculin, atât mamă cât și tată". Conform cu teoria arhetipurilor a lui Jung, o întreagă experiență a umanității depozitată și sublimată în inconștientul colectiv concură la crearea arhetipului *anima*; de aici, din inconștient, acesta este proiectat în imagini arhetipale, ca acea a Sophiei, a Sfintei Fecioare Maria, sau a unor personaje mitologice feminine. Este o cheie în registru metafizic a spectacolului, oferită publicului și care nu anulează bucuria prezenței,

a participării directe care e actul teatral pe care regizorul și trupa îl nasc la Teatrul Maghiar din Cluj-Napoca

Prezență colectivă, dar nu personaj colectiv pentru că fiecare actor distribuit dă trăsături personale clovnului interpretat, Paznicii meterezelor nopții întrupează o ipostază degradată a umanului, ruptă de echilibrul universal al creației divine; ei abuzează spațiul, îl folosesc și îl maculează cu o avalanșă de obiecte-semne (telefoane, tacâmuri, obiecte de cult, instrumente utilitare), interpretare plastică a contemporaneității care a luat-o razna, care și-a pierdut reperele.

Prin contrast, ritualul îmbrăcării rochiei de nuntă – memoria de spectator păstrează clipa de grație dintr-un alt spectacol al lui Măniuțiu, *Uitarea*, cu aceeași coregrafă dăruită, Vava Ștefănescu; momentul mireselor care în mișcarea lor desprinsă, parcă, de materialitate străbat cortina de fier ce le separă de spațiul existenței depline, al visării, și care acolo era sala teatrului! – fragmentul amintit din montare, cel al rochiei de mireasă, Fiicele Ierusalimului îl trăiesc simplu, cu o emoție conținută, pentru a proteja, pentru a da amplitudine mai mare și înțeles clar momentului din spectacol numit „Dejunul pe iarbă". E un dialog aproape hieratic al gesturilor în trecerea cupei de vin între Bătrân – Senkálszky Endre, decanul de vârstă al trupei, într-o formidabilă formă artistică – și Sulamita, căreia Vava Ștefănescu îi atribuie tensiune în mișcare, putere și vibrație, în egală măsură. Puterea unei științe, a unui mister dătător de ordine, de echilibru, așa cum este și relația Sulamitei/Sofia cu Omul-maimuță (Galló Ernö, cu o plasticitate gestuală și a atitudinii, în dialog fără fractură cu Vava Ștefănescu); la desprinderea măștii zoomorfe, Sofia revelează în Omul-maimuță chipul lui Dumnezeu, arhetipul Sinelui. Puterea misterului aducător de sens – nu vulgara seducere, luare în posesie – este scutul și arma feminității Sulamitei/Sofiei, în viziunea lui Mihai Măniuțiu. O viziune care amintește de interpretarea pe care artistul o dă mitului Medeei în spectacolul montat la Teatrul „Tamási Árón" din Sfântu Gheorghe, sau de invenția atât de articulată scenic care este prezența Drusillei în montarea *Caligula* de la Teatrul „Bulandra". De câte ori imaginează și proiectează scenic personaje din această serie, Măniuțiu descrie apariția manifestă a *animei* în acțiune, „căci dragostea e tare ca moartea".

Legat de această premieră și de relația stabilită între regizor și excelenta trupă a Teatrului Maghiar de Stat din Cluj, trebuie menționat un gând făcut public de Măniuțiu la cocteilul oferit după spectacolul de premieră de teatru: „Ce visez acasă cu ochii deschiși, aici mi se împlinește". O declarație de dragoste, atâta tot...

Teatrul Maghiar de Stat din Cluj – Cântarea Cântărilor**, scenariu dramatic de Mihai Măniuțiu. Regia: Mihai Măniuțiu. Dramaturgia: Visky András. Decor și costume: Valentin Codoiu. Coregrafia: Vava Ștefănescu. Cu: Vava Ștefănescu/ Györgyjkab Enikö (*Sulamita/Sofia*); Senkálszky Endre (*Bătrînul*); Galló Ernö (*Omul-maimuță*); Albert Csilla, Boldizsár Emöke, Kató Emöke, Kali Andrea, M. Kantor Melinda, Péter Hilda, Skovrán Tünde, Tordai Tekla, Vindis Andrea *(Fiicele Ierusalimului*); Balla Szabolcs, Biró József, Bodolai Balázs, Buzási András, Dimény Áron, Fogarasi Alpár, Hatházi Andrá, Laczkó Vass Róbert, Orbán Attila, Salat Lehel, Sinkó Ferenc, Szücs Ervin (*Paznicii meterezelor nopții*); Albert Csilla, Biró József, Bodolai Balázs, Boldizsár Emöke, Fogarasi Alpár, Kató Emöke, Lazkó Vass Róbert, M. Kantór Melinda, Vindis Andrea (*Cei unși cu mir*). Data premierei: 23 martie 2007.**

Ionel MIHĂILESCU și Oana ȘTEFĂNESCU

Liviu ORNEA

Placet qui absurdum

Foarte rar se întâmplă ca de la un spectacol toată lumea să iasă cu zâmbetul pe buze, să se simtă bine, bucuroasă. Așa a fost după ***Ionesco – Cinci piese scurte***, de la Odeon. Un spectacol scurt, dens, o „jucărie" perfectă care merge ca unsă și la care te uiți cu enormă plăcere.

Alexandru Dabija ne aduce aminte că adevărul artistic și frumosul pot fi atinse și cu mintea, nu doar visceral. Că nu e nevoie, cum spunea o distinsă doamnă, să primești un pumn în plex, e suficient (și ce plăcut e!) uneori să fii și mîngîiat. Că nu e nevoie să înghesui imagini ca să obții efecte vizuale, că se poate să pleci de la text și să rămâi la el, citindu-l și interpretându-l în cheia lui și în deplin respect față de autor. Spectacolul gândit de Alexandru Dabija are tăietura clară, grația, limpezimea și frumusețea epurată la care a ajuns și în *Saragosa – 66 de zile*, are atmosfera aceea onirică, stranie din tablourile lui De Chirico. Ce bine că se mai face la noi și astfel de teatru!

Știam că lui Alexandru Dabija îi plac istoriile absurde, cel mai recent – pentru mine –exemplu e năucitoarea *Bârnușca*, prima secvență din *Telefonu', omleta și televizoru'*. Știam și că se amuză să combine texte, ca în spectacolul amintit, pentru care să găsească un liant viabil. Ce unește, așadar, cele cinci piese scurte ale lui Ionesco (de fapt, cred că doar patru dintre ele, *Lacuna*, momentul patru, mi

Dorina LAZĂR și Niculae URS

se pare că se leagă mai puțin de celelalte)? Aș spune că toate sunt variațiuni, mai mult sau mai puțin îndepărtate, pe o aceeași temă: virtuțile erotice ale limbajului descărnat de semnificație. Verbul ca instrument, conștient sau nu, de putere. Temă disecată, de altfel, și în *Lecția*. Și cred că tocmai pentru a sublinia ceea ce le unește a renunțat Dabija să anunțe titlurile scheciurilor, și s-a mărginit să le introducă doar cu numerele rostite de o voce cavernoasă. Pe de altă parte, în spectacol, unitatea e asigurată și de decor (Alexandru Dabija și Laura Paraschiv) – un perete alb pe diagonala a doua a scenei, cu o ușă în partea dinspre public, plus un dulap de medicamente, un scaun și o bancă – și de folosirea repetată a acelorași actori, în roluri diferite, dar în costume de o unitate a stilului, accesoriilor și culorilor evidente.

Poate că cea mai explicită ilustrare a ideii este în chiar prima secvență, în care *Tânărul* (Pavel Bartoș), cu o înfățișare de om hăituit, repetă la nesfârșit aceleași trei întrebări în cascadă: „Îl cunoașteți? O cunoașteți? Ori nu-i cunoașteți?", fără nicio altă explicație, jucând perfect – din voce și mimică – disperarea la care numai o chestiune de viață și de moarte te poate aduce, iar *Doamna* (Antoaneta Zaharia), începe prin a întoarce capul indignată de absurdul întrebărilor și de ceea ce ea interpretează drept o încercare puerilă de „agățare", trece prin toate stadiile către acceptare (deși el nu schimbă prin nimic întrebările, ci doar mimica și intonațiile, dar toate în aceeași direcție: indiferent ce spune, el are un țel: să afle ce vrea), se moaie și sfârșește prin a se despuia febril, în culmea excitației, respinsă, firește!, de bărbatul care vrea un răspuns, n-are timp de prostii. Momentul e perfect, cei doi actori sunt savuroși, stârnesc râsul copios fără să facă nici un rabat vulgarității sau trucurilor ieftine, au vorba și gesturile

Pavel BARTOȘ și Antoaneta ZAHARIA

Antoaneta ZAHARIA și Gelu NIȚU

măsurate. De un haz nebun sunt şi costumele: Pavel Bartoş poartă pălărie neagră, jachetă şi pantaloni negri de funcţionar; Antoaneta Zaharia e o cuconiţă pimpantă, cu trenci *comme il faut*, cu pantofi roşii, bluză albă, bască galbenă şi, foarte important, ciorapi negri cu portjartier...

Secvenţa a doua duce mai departe nebunia. Acum suntem deja în plin absurd ionescian. Un Domn (Ionel Mihăilescu, aici şi în celelalte secvenţe ale lui jucându-şi în primul rând vocea, nu expresia corporală) vine la salonul auto să cumpere un automobil (la bucată, nu la kilogram, de fapt un automobil şi o automobilă, pentru că nu-i place să strice căsniciile etc.). După o discuţie preliminară cu *Domnişoara* (Oana Ştefănescu unduioasă, onctuoasă, uşor lascivă, susurând languros), *Vânzătorul* (Gelu Niţu, contrastul dintre vocea lui tăioasă şi intonaţiile mieroase sporeşte absurdul situaţiei) aduce în scenă o maşină adevărată şi roşie („un Jean Racine cu cincisprezece roţi, dar puteţi oricând să-i adăugaţi o a patra"), moment de-a dreptul suprarealist. Vânzătorul îi prezintă clientului maşina, i-o laudă, doar că pe tonul cel mai serios se spun enormităţi în serie („frânele funcţionează cu garanţie fixă sau cu depline puteri?" etc.). Domnului îi place, dar nu renunţă la ideea de a cumpăra o pereche; a doua maşină e, evident, nu?, chiar Domnişoara (care „are pneuri grozave, ţine la tăvăleală" etc.). Actorii sunt formidabili, toţi au un firesc desăvârşit şi reuşesc să facă sensibilă prăpastia care se cască între cuvinte şi semnificaţia lor.

A treia secvenţă o continuă mult mai direct pe prima, dar cu rolurile inversate. *Clientul* (Gelu Niţu) vine la farmacie, dar nu are curaj să spună ce-l doare şi să ceară ce vrea. Aici, aplomb are *Domnişoara* (Antoaneta Zaharia) care ştie bine nevoile Clientului (doar toţi vor acelaşi lucru la o farmacie...). Clientul e timid (vi-l închipuiţi pe Gelu Niţu timid? E minunat!), dar, luat cu binişorul şi dezbrăcat de Domnişoară, recuperează voinicește (de altfel, se tratează: cu o zi înainte reuşise chiar să intre într-o măcelărie şi să ceară chiloţi!), Domnişoara îl doftoriceşte cum se cuvine, ajutată şi de *Doctor* (Niculae Urs, delicios când dansează sprinţar şi vorbeşte în dodii).

Bine realizată e şi secvenţa a patra, *Lacuna*, dar – cum spuneam mai sus – mi s-a părut mai puţin legată de celelalte şi cu energie mai joasă. Poate tocmai drept contrast a ales-o regizorul. Absurdul este aici numai al situaţiei, nu provine din limbaj – care acum descrie fidel ceea ce comunică. Iar construcţia scenică nu aduce, cred, nimic în plus. *Academicianul* (Ionel Mihăilescu, compoziţie de ins decrepit şi revanşard), află de la *Prieten* (Gelu Niţu) că a picat bacalaureatul, spre marea mîhnire a *Soţiei* (Oana Ştefănescu) şi a *Menajerei* (Antoaneta Zaharia). Pe de altă parte, sceneta pune în valoare actorii cărora le permite să joace cu totul altceva decît în momentele precedente.

În fine, ultima secvenţă, un fel de cireaşă pe tort. *Domnul* (Niculae Urs) şi *Doamna* (Dorina Lazăr) stau de vorbă în timp ce târguiesc în supermarket (Ionesco îi plasase pe o bancă în parc, Dabija i-a mutat şi, pentru dinamica spectacolului, bine a făcut). Conversaţia lor e cea obişnuită pentru doi oameni în vârstă tipici, trec uşor de la decăderea tinerilor de azi la accidente, cutremure, la problema naţională etc. Domnul se avântă, îşi tot ia elan, doamna nu pricepe boabă, se retrage strategic când vine vorba de chestiuni prea angajante politic, dar întăreşte tot timpul cu un „*Absolut*!" foarte convins. Treptat, Doamna cade în admiraţie şi, la final, i-o prezintă Domnului pe fetiţa ei (Ionel Mihăilescu, cu mustăţi negre răsucite) de nouăzeci şi trei de ani (dar le datorează optzeci, aşa că rămân treisprezece). În scheciul acesta, peretele alb care, în primul moment, era un zid

de pe stradă, devine raft de supermarket prin fața căruia cei doi își împing cărucioarele și mimează că examinează mărfuri inexistente. Doamna, bine îmbrăcată, cu mărgele abundente, are căruciorul plin cu hârtie igienică roz, de bună calitate (iată belșugul!); Domnul, cu trenci standard, aruncă la un moment dat din căruțul lui, oricum aproape gol, un sul de hârtie igienică proastă, gri; Doamna îl examinează de câteva ori, parcă-l prețăluiește, ezită, apoi îl ia și pe-ăla. Hazul e nebun, mai ales pentru că actorii joacă cel mai pur realism în timp ce debitează vorbe fără noimă. Imaginați-vi-o pe Dorina Lazăr, jucând o gospodină temeinică, așa cum știe ea să facă, dându-i replica lui Niculae Urs care înșiră doctoral, cum altfel?, platitudini sau tautologii de genul *„Cuvântul e divin, ca Verbul, n-avem voie să ne batem joc de el"* (cu excepția finalului, toată această scenetă îmi sună atît de mazilian...)

Trebuie neapărat remarcată și varietatea interpretărilor actoricești. Pavel Bartoș, Antoaneta Zaharia, Ionel Mihăilescu și Oana Ștefănescu sunt mașini de vorbe, personaje împietrite într-un prezent continuu. Dimpotrivă, jocul Dorinei Lazăr se bazează pe o biografie asumată. Iar Gelu Nițu și Niculae Urs trec, lucru remarcabil, în secvențe diferite, prin ambele tipuri de joc.

Un spectacol cu actori care par că (se) joacă și ei cu plăcere. Un spectacol inteligent, unitar, în care actorii, excelenți, bine distribuiți, puși în valoare și bine conduși, schimbă înfățișări și tipuri, dar păstrează o unitate de stil. O construcție delicată și riguroasă, fără nimic redundant. Un spectacol minunat.

Teatrul Odeon – Ionesco. Cinci piese scurte **de Eugene Ionesco. Traducerea: Vlad Russo și Vlad Zografi. Regia: Alexandru Dabija. Scenografia: Alexandru Dabija și Laura Paraschiv. Muzica: Ada Milea. Cu: Antoaneta Zaharia, Pavel Bartoș, Gelu Nițu, Ionel Mihăilescu, Oana Ștefănescu, Dorina Lazăr, Niculae Urs.**

Doina PAPP

De ziua Basarabiei, de ziua teatrului

În cadrul unui program dedicat *Zilei Mondiale a Teatrului*, Teatrul „Maria Filotti" din Brăila a invitat, în moderna lui sală Studio, două spectacole din Republica Moldova, unul al Teatrului Național „Mihai Eminescu" din Chișinău și altul al companiei independente „Teatrul fără nume". După ce, în luna decembrie a anului trecut, brăilenii au fost oaspeții Naționalului din Chișinău, participând la un festivalul organizat de această importantă instituție națională, s-a produs în chip firesc și răspunsul la vizită. Deplasarea basarabenilor în România a fost susținută financiar de Ministerul de Externe, departamentul pentru românii din afara granițelor.

Dincolo de caracterul protocolar și simbolic al acestui schimb cultural s-au aflat însă faptele artistice de toată stima ale colegilor basarabeni, respectiv cele două spectacole produse, unul în regim subventionat, altul privat.

Povești de familie de Biljana Srbljanovic, în regia lui Mihai Fusu, realizat ca proiect al Teatrului Național (responsabil: criticul Larisa Turea), e un spectacol

Ghenadie GÂLCĂ, Luminița TÂCU, Snejana PUICĂ și Leo RUDENCO

puternic, șocant, cu o miză de două ori valoroasă. Mai întâi, datorită temei, istoria tristă, amară a unei comunități sârbești oarecare, din anii de după destrămarea lugoslaviei, și apoi pentru că autoarea, nume de notorietate în dramaturgia contemporană, a ales să privească aceste realități dramatice prin ochii unor copii. Cum se știe, acest unghi de observație a produs multe revelații ori de câte ori un autor sau un artist s-a transpus la vârsta inocenței, dar și a maximei exigențe în privința adevărului. În *Povești de familie* sunt patru asemenea ființe, copii de 12–13 ani – care se joacă de-a adulții printre tomberoanele din cartierul de blocuri în care locuiesc. Ei îi imită pe părinți – firește, jocul preferat al tuturor copiilor e „de-a mama și de-a tata" – corectând adesea ceea ce ei cred a fi greșit în comportamentul acestora, dar și exagerând alteori caricatural. Lipsurile, foamea, violența, ba chiar și războiul devin subiecte amuzante în zbenguiala țâncilor, dar în spatele râsetelor stârnite simțim dimensiunea suferinței. Trei dintre ei, Voin, Milena și Andrei, sunt prieteni, așa încât rolurile pe care și le schimbă între ei au acest fundal duios. Ostilitățile le conduce o fată înfiptă, isteață și extrem de ludică, rol în care se impune cu forță actrița Luminița Țâcu. Cutremurătoare este însă cea de-a patra apariție, fetița handicapată în urma unei explozii, pe care copiii o acceptă cu naturalețe, așa cum naturale au fost pentru ei și nenorocirile de acest fel. Nadejda, în interpretarea emoționantă și exactă în același timp a Snejanei Puică, tânjește după societatea copiilor, acceptând pentru asta să stea chiar în lanțul și cușca unui câine.Tot în joacă se petrece și violul ei, într-o scenă de o frumusețe aparte, pentru care regizorul Mihai Fusu a găsit o soluție scenică extrem de emoționantă. Întregul spectacol e de altfel bine ținut în mână de acest talentat regizor care exploatează cu maximă eficiență teatralitatea situației ca și

resursele ei de umanitate.Trăind după sârma ghimpată care desparte scena de sală, personajele descoperă că sunt urmărite abia la sfârşit, când jocul cu mingea nu mai poate continua la fel, când până şi fetiţa bolnavă îşi revine din şoc pentru a ne transmite un mesaj cumplit: acela că jocul s-ar putea să fie adevărat. Întreaga echipă a spectacolului, din care se cuvin remarcaţi şi ceilalţi doi tineri actori, Leo Rudenco şi Ghenadie Gâlcă, alături de Victor Gruşevan (scenografie), Alexandru Târşu (concepţia muzicală), merită felicitări pentru acest spectacol deosebit, care a produs mare emoţie printre spectatorii aflaţi la Brăila cu ocazia celor două reprezentaţii organizate aici.

În aceeaşi sală Studio, dar într-un alt amplasament, a fost reprezentată cu ocazia turneului basarabenilor şi piesa dramaturgului Val Butnaru, ***Avant de mourir***. Compania independentă „Teatrul fără nume", care a produs spectacolul, şi regizorul Anatol Durbală au exploatat filonul melodramatic al poveştii fără a vedea în acesta un cusur. Dimpotrivă, genul se dovedeşte viabil în relaţie cu subiectul, fiind vorba despre nostalgiile unor emigranţi rataţi, sentimentali, care-şi plâng destinul în ritm de tango. Doar că Ina Surdu şi în special experimentatul Igor Caras, prin manierismul interpretării, golesc pe ici pe colo de realitate emoţia. Cum spectacolul se joacă la o jumătate de metru de spectatori, mai e şi problema controlului pe care actorii se cuvine să îl aibă în permanenţă asupra prezenţei lor în cadru, fapt nu întotdeauna realizat de cei doi.Văzut prin prisma acestui spectacol, teatrul independent ar fi pentru colegii basarabeni teatru comercial, ceea ce nu e decât în parte adevărat. Oricum, curajul lor de a lua pe cont propriu sarcina grea a realizării unui spectacol trebuie apreciat ca şi ţinuta acestuia.

Întâlnirea cu artiştii basarabeni de la Brăila, de Ziua Mondială a Teatrului, care coincide cu Ziua Basarabiei, s-a încheiat cu un folositor schimb de idei şi îndemn la colaborări viitoare, la care au participat presa şi diriguitorii locali.

Teatrul Naţional „Mihai Eminescu", Chişinău – Poveşti de familie **de Biljana Srbljanovic. Regia: Mihai Fusu. Scenografia: Victor Cruşevan. Concepţia muzicală: Alexandru Târşu. Cu: Leo Rudenco, Luminiţa Ţâcu, Ghenadie Gâlcă, Snejana Puică. Data premierei: 7 noiembrie 2006.**

Adrian MIHALACHE

Despre sex, numai de bine!

Cornel George Popa s-a remarcat printr-un bun roman, *Nesimţitul*, în care descria drama unui individ încă tânăr, devenit, brusc, impotent. Crezusem, la început, că piesa lui, ***Viaţa mea sexuală***, jucată la Teatrul Naţional „I.L. Caragiale" din Bucureşti, în regia lui Sorin Militaru, era o dramatizare a romanului amintit. Nu a fost cazul. Piesa, distinsă cu premiul UNITER în anul 2004, descrie cu simpatie şi melancolie tribulaţiile sexuale şi sentimentale ale unor personaje tipice, în împrejurări tipice pentru lumea în care trăim.

Dorina (*Tania Popa*) şi-a lăsat viaţa sexuală în stare de aşteptare, fiind preocupată de câştigarea existenţei, pentru a-şi putea creşte un copil fără tată,

Silviu BIRIŞ şi Tania POPA

Foto: Augustin Bucur

fără să-şi solicite excesiv propriul tată, fost fruntaş în producţie, acum cu pensie mică. Ea lucrează într-un sex-shop deschis nonstop, deşi puţin frecventat de clienţi. Prăvălia, ca şi frizeria lui Nae Girimea din *D'ale carnavalului*, este un loc propice pentru a înfăţişa tipuri umane pitoreşti. Bodiguardul *Marcel* (Daniel Badale), slab ca profesionist, este sufleteşte sensibil şi abia aşteaptă să-şi ofere tandreţea frumoasei vânzătoare. Apare bizarul domn Tănase, personaj cu sexualitate nesigură şi fluidă, gata, şi el, să se devoteze. Patronul îşi inspectează des proprietatea, nu atât pentru a-şi supraveghea subalternii, cât, mai ales, pentru a se bucura de compania lor. Cuplul de vizitatori buclucaşi *Gelu* şi *Mimi* (Răzvan Oprea, respectiv, Maria Gârbovan) aduc o pată de culoare şi iuţesc acţiunea care, altfel, riscă mereu să lâncezească. *Tatăl* (Constantin Dinulescu) îşi plânge onoarea de proletar, terfelită de ocupaţia fetei şi de starea ei civilă neclară. Nu vom relata mica lovitură de teatru, prin care se devoalează identitatea tatălui copilului, ne mărginim să spunem doar că aceasta adaugă un strat de miere pe plăcinta şi aşa destul de dulce pe care suntem invitaţi s-o gustăm. Personajele afişează un interes destul de vag pentru sex, preocupările lor fiind, de fapt, de natură pur sentimentală. Nimeni nu se schimbă şi nimic nu se rezolvă, cu toate că asistăm la confruntări, bătăi şi chiar la un omor din imprudenţă.

Piesa nu sperie nici prin noutate, nici prin virtuozitate. Ea propune, însă, unele figuri veridice şi ataşante şi face o demonstraţie de abilitate prin gestionarea dramaturgică a mai multor personaje, prezente simultan pe scenă (în magazin), fiecare cu interesul său.

Regizorul Sorin Militaru a condus spectacolul într-un ritm alert, care nu lasă mari şanse plictiselii să se instaureze. Scenografia Alinei Herescu propune

trei spații distincte, în fundal, și un spațiu principal de joc (interiorul sex-shop-ului) în centrul scenei. Din păcate, doar unul dintre cele trei spații este logic necesar (locuința meșterului Costache). Pentru că și celelalte două trebuiau ocupate, au fost puși acolo Tünde Baczó și István Téglás, pe post de păpuși gonflabile de ambe sexe, care, din când în când se însuflețesc, luând poziții tentante, iar, în final, vin în avanscenă, ca s-o consoleze pe eroină. Sorin Militaru n-a asigurat, totuși, un echilibru perfect spectacolului. I-a lăsat pe Răzvan Oprea și pe Maria Gârbovan să-și exagereze pitorescul, iar faconda irezistibilă a acestora (mă refer, îndeosebi la Răzvan Oprea) i-a eclipsat, într-o oarecare măsură, pe ceilalți, dăunând unității demersului teatral. Tania Popa se ridică la înălțimea așteptărilor, dar nu o depășește. Este exact ce trebuie să fie, nici mai puțin, dar nici mai mult decât atât. Confirmă, dar nu surprinde. Personajul ei este gândit în limitele partiturii, fără a le forța în vreo direcție sau într-alta. Constantin Dinulescu, în rolul tatălui Dorinei, emite locuri comune, clișee ale nostalgicilor vremurilor revolute, dar le spune, de la înălțimea talentului și experienței sale, cu miez și cu haz. Daniel Badale (neuitatul Hamlet de altădată) pare a fi „leul cel laș" din celebra poveste a lui Dorothy: gata să se devoteze, este reticent când trebuie să acționeze. Silviu Biriș, în rolul patronului, are elanul și eleganța unui tânăr căruia îi place să răspundă la provocări, chiar dacă ezită să răspundă la întrebări. Cireașa de pe tort este Vitalie Bichir, care întruchipează cu multă finețe și empatie pe Tănase, personaj interesant, nesigur de sine, greu de definit.

Spectacolul respectă cu acuratețe rețeta pe care autorul o prescrie: se iau 5% sex și 95% sensibilitate; se amestecă bine.

Teatrul Național I.L. Caragiale din București – Viața mea sexuală **de Cornel George Popa. Regia: Sorin Militaru. Scenografia: Alina Herescu. Muzica: Vlaicu Golcea. Coregrafia: Tünde Baczó. Distribuția: Tania Popa (*Dorina*), Daniel Badale (*Marcel*), Silviu Biriș (*Aurelian*), Vitalie Bichir (*Tănase*), Răzvan Oprea (*Gelu*), Maria Gârbovan (*Mimi*), Constantin Dinulescu (*Costache*), Tünde Baczó, István Téglás (*manechine sex-shop*).**

Jocul de-a identitatea (sexuală)

Înțelegem că este tentant să adopți, măcar temporar, o identitate sexuală diferită de cea cu care te-a înzestrat natura. Una este corpul pe care-l ai, alta este imaginea pe care o ai despre el. Unii bărbați sunt, psihic, femei și doresc să-și pună de acord fantasmele cu realitatea obiectivă, transformând-o radical pe aceasta din urmă. Mai rar, deoarece este mai dificil să adaugi decât să tai, femeile cu vocație masculină reușesc uneori să se transforme în bărbați, prostindu-le pe naive. În secolul al XIX-lea, un colonel englez a făcut carieră militară și a avut o căsnicie fericită, înainte de a se constata că era, de fapt, femeie. Regina Christina și Cavalerul d'Éon sunt exemple ilustre din ambele „genuri".

Piesa ***Sunt propria mea soție*** a lui Doug Wright, distinsă cu Premiul Pulitzer în 2004, povestește, în maniera documentară specifică teatrului american, istoria unui bărbat german, care și-a asumat identitatea de femeie. A reușit să treacă și prin regimul nazist, și prin cel comunist, fără mari inconveniente, datorită

Mircea CONSTANTINESCU

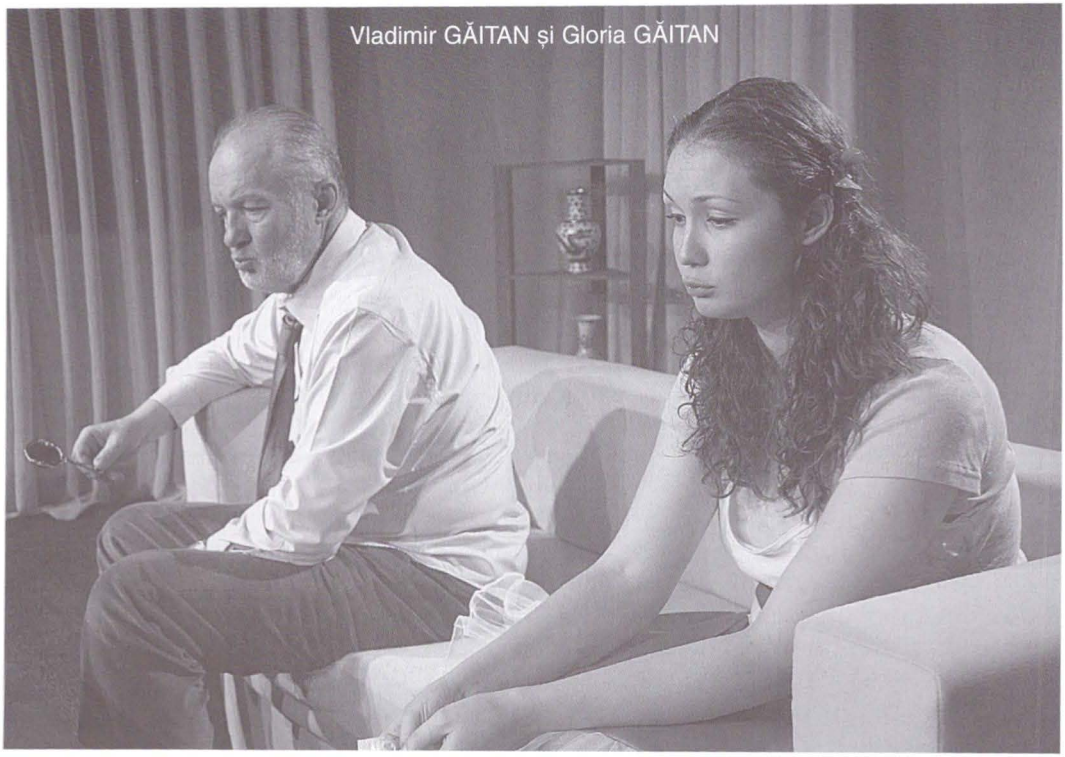
colaborării discrete, atât cu Gestapo-ul, cât şi cu Stasi. Autorul pune în scenă dialogul dintre el însuşi, ca investigator, şi prototipul real al personajul său, completând informaţia cu imaginaţia. Piesa este un *one-man-show*, dar, în montarea Beatricei Rancea de la Odeon, personajele de care, în text, doar se pomeneşte, apar aievea, pe scenă. După experienţa cu *Marchizul de Sade*, de acelaşi autor, montată de aceeaşi regizoare pe scena aceluiaşi teatru, nu aveam speranţe mari. Cu atât mai plăcută a fost surpriza de a vedea un spectacol realizat cu rigoare şi bun-gust.

In afară de dezvoltarea piesei, cu acordul autorului, prin includerea personajelor secundare, Beatrice Rancea a avut ideea bună de a-l introduce pe Doug Wright însuşi ca personaj, înregistrat pe video. Desigur, doar spectatorii anglofoni pot gusta pe deplin prestaţia, cei nevoiţi să citească subtitlurile pierzând ceva din încărcătura emoţională. Savoarea intermedia a spectacolului este sporită de decorul inventiv. Personajele evocate apar pe o placă turnantă de patefon, reflectată într-un sistem sofisticat de oglinzi. Influenţa lui Svoboda, de la teatrul *Lanterna magică* din Praga, este vizibilă, dar adaptarea ideilor preluate la contextul piesei este bine realizată. Pe Broadway, decorul era funcţional, dar lipsit de fantezie. Toate obiectele din *Gründerzeit*, colecţionate de Charlotte în muzeul ei particular, erau aranjate pe rafturi metalice, ca la Metro, în timp ce, aici, ele sunt răspândite peste tot, ca într-un magazin de *bric-a-brac*, soluţie mult mai expresivă.

Regizoarea desfăşoară piesa într-un evantai vizual larg, fără a diminua cursivitatea replicilor şi a acţiunii. Personajele evocate apar cu discreţie, fără să dezechilibreze viziunea autorului. Se remarcă interpretarea dramatică şi interiorizată a lui Sorin Gheorghiu, în rolul lui Alfred. Mai slab tensionat şi inutil lungit este momentul de cabaret. Ilustraţia muzicală este redundantă, mai ales că de cântecele lui Marlene Dietrich s-a făcut uz şi abuz. Centrul de greutate al spectacolului îl constituie, desigur interpretarea personajului principal. Mircea Constantinescu, ca travestit, nu este nici o clipă strident, exhibiţionist, sau ridicol. El nuanţează fin personajul, îi arată curajul, dar şi incertitudinile, rezistenţa, dar şi compromisurile. Interpretul american Hays (am avut posibilitatea să văd, prin intermediul compact-discului, montarea de pe Broadway) este mai şocant şi mai sexy, în timp ce Mircea Constantinescu este mai reflexiv şi mai complex. El joacă simultan, pe mai multe planuri, fiind, în acelaşi timp, extravagantul provocator, solitarul temător şi discretul turnător. Costumul şi peruca imaginate de Alina Herescu completează fericit identitatea protagonistului.

Investigarea comportamentelor încă marginale, de tipul celui din piesă, este interesantă, doar în măsura în care construieşte un mesaj valabil şi dincolo de ghetoul transsexual. Or, sensibilitatea la farmecul trecutului şi labilitatea în faţa pericolelor prezentului sunt trăsături umane generale, care dau vieţii un sens estetic, dar şi o dilemă morală.

Teatrul Odeon din Bucureşti – Sunt propria mea soţie **de Doug Wright. Regia: Beatrice Rancea. Decorul: Constantin Ciubotariu. Costume: Alina Herescu. Cu: Mircea Constantinescu (*Charlotte*), Sorin Gheorghiu (*Alfred*), Dimitrii Bogomaz (*John*), Marian Lepădatu (*Ziggy Fluss*), Mircea Creţu (*Ministrul*), Bianca Alexandra Cristea (*Tante Luise*), Vlad Troncea (*copilul*), Dumitru Neagu (*Tatăl*), Vasile Valentin şi Victor Cociorbă (*soldaţii*).**


Vladimir GĂITAN și Gloria GĂITAN

Bonne anniversaire!

Piesele cu două personaje, bine jucate, au prilejuit deseori mari succese, cu condiția să fie deștepte, spirituale și, măcar puțin, sentimentale. Numeroase exemple ne vin în minte: *Dragă mincinosule,* cu Fory Etterlé și Beate Fredanov, la Teatrul Bulandra (pe atunci Municipal), *Scandaloasa legătură dintre dl. Kettle și d-na Moon,* cu Migry Avram-Nicolau și Val Săndulescu la Nottara, *Doi pe un balansoar* cu Leopoldina Bălănuță și Victor Rebengiuc, la Teatrul Mic, și lista ar putea continua, incluzând, mai recent, cupluri de neuitat în piese ușor de uitat ca Adela Mărculescu și Gheorghe Cozorici, Ileana Stana Ionescu și Mircea Albulescu etc. O asemenea piesă este și ***Soare pentru doi***, de Pierre Sauvil, pusă în scenă de Alice Barb la Teatrul de Comedie. Proiectul, în datele lui inițiale, nu părea a avea prea mari șanse. Piesa are ingrediente verificate prin rețete reușite, dar este modestă, mai mult sentimentală decât deșteaptă sau spirituală. Mai seamănă puțin și cu *Egoistul* lui Anouilh, care continuă să se joace cu mare succes la Național, fapt care o dezavantajează. Spectacolul a fost gândit de circumstanță, ca să celebreze aniversarea lui Vladimir Găitan, care a ținut să joace în cuplu cu propria sa fiică, debutanta Gloria Găitan. Distribuția „în familie", mai ales când există o evidentă disproporție de experiență, nu promite mare lucru. Într-o piesă cu două personaje, actorii trebuie să fie contrastanți, dar de talie comparabilă. Or, cei doi au aerul comun, dar forțele inegale. La fel, într-un dialog televizat, când invitații, chiar dacă la fel de redutabili, împărtășesc aceleași valori, spectacolul decade în șuetă bonomă.

Piesa este doar o poveste duioasă despre un bărbat însingurat şi egoist, care descoperă, incidental, că are o fiică, când aceasta este deja matură. Ea vine să locuiască la el o perioadă, tulburându-i habitudinile. Încetul cu încetul, îl îmblânzeşte, îi trezeşte afectivitatea adormită, apoi îl părăseşte pentru un partener de vârsta ei, promiţându-i, totuşi, că nu-l va abandona pe de-a-ntregul. O asemenea temă a fost tratată picant într-un roman al lui Philippe Sollers, în care eroul era atras sexual de tânăra intrusă. Să transformi o piesă banală, cu o distribuţie impusă, într-un spectacol antrenant este un risc pe care regizoarea Alice Barb şi l-a asumat. Ea a primit provocarea şi a câştigat lupta, în pofida „handicapului". A început prin a restructura piesa, aşa cum se face cu o partitură muzicală: punând accente, sugerând digitaţia, indicând nuanţele. În versiunea ei, textul autorului devine mai strâns, mai tăios, mai inteligent. A lucrat temeinic cu cei doi actori, reuşind, aşa-zicând, „să-i dezbine", pentru a-i stăpâni mai bine. Le-a impus distanţa iniţială şi le-a condus apropierea graduală. Le-a echilibrat, pe cât a fost omeneşte posibil, ponderile. Mai mult, Alice Barb a introdus în subtext, îndeosebi prin ilustraţia muzicală, o notă de abisalitate într-un conflict care ţine de superficialitate. Ariile din *Flautul fermecat* de Mozart, mai ales *Ich fühle*, adaugă o dimensiune de ordin spiritual comediei de salon, făcându-ne să reflectăm la ce înseamnă o viaţă din care dragostea este exclusă. În ambianţa funcţională şi elegantă, creată de decorurile lui Puiu Antemir şi costumele Corinei Grămoşteanu, actorii evoluează eficient, declanşând mereu, în rândul publicului, reacţii aprobative. Vladimir Găitan, aflat la apogeu, arată aproape tot ce poate, iar Gloria Găitan se străduieşte să-i ţină piept, încrezătoare în zicala că numele îţi este soarta (*nomen est omen*). Ca în şansoneta lui Aznavour, *Bonne anniversaire*, plecăm, după festivitatea de la teatru, visători, rătăcind cu lentoare, gândindu-ne, fiecare, de câtă afecţiune mai suntem în stare.

Teatrul de Comedie din Bucureşti – Soare pentru doi **de Pierre Sauvil. Regia: Alice Barb. Decoruri: Puiu Antemir. Costume: Corina Grămoşteanu. Cu: Vladimir Găitan, Gloria Găitan.**

Premoniţia virtualului

În 1948, când a avut loc premiera absolută a piesei ***La grande magia*** de Eduardo de Filippo, contextul cultural nu-i era deloc prielnic. Meditaţia asupra magiei teatrului şi a raportului său cu realitatea trimitea la pirandellism, iar relativitatea temporală trăită de protagonist părea o variaţiune uşoară pe marginea teoriei lui Einstein. Jucată astăzi, când spaţiul virtual îl concurează pe cel tangibil, piesa câştigă profunzime şi savoare. De aceea, opţiunea teatrului „Toma Caragiu" din Ploieşti de a o pune în scenă este una fericită. Lucian Sabados a sesizat cu acurateţe actualitatea piesei, după ce a văzut spectacolul lui Richard Eyre, de la Royal National Theatre din Londra, în 1995. N-a dorit un decalc, ci o interpretare creatoare, de aceea a încredinţat regia unui cunoscător: Gelu Colceag.

Marvuglia, interpretat de Doru Ana, este pe jumătate magician, pe jumătate impostor, adică un veritabil om de teatru. Mixează iluzionismul cu înşelătoria, dar ştie că, dacă proporţiile sunt bine dozate, miracolul se poate oricând produce. El

Doru ANA și Ioan COMAN

o face, chipurile, să dispară pe nevasta infidelă a lui Calogero di Spelta, dându-i acesteia un răgaz de patru ani pentru a-şi trăi, în voie, istoria de amor. Pe soţ, îl face să creadă că se află sub puterea iluziei, datorită căreia timpul doar i se pare dilatat, pe când durata reală a aşteptării n-ar fi mai lungă de o clipă. Tema este cunoscută dintr-una din poveştile din *1001 de nopţi*, în care vrăjitorul Duban îl pune pe calif să-şi scufunde, pentru un scurt moment, capul într-un lighean; până să apuce să şi-l scoată, acesta trăieşte, fictiv, experienţa unei alte vieţi.

Văzută astăzi, piesa nu mai trimite la relativitatea timpului şi la eficienţa teatrului ca iluzie, teme deja bătute în 1948, ci sugerează cu pregnanaţă experienţa internauţilor care navighează în spaţiul virtual. Ca şi Calogero, ei pierd capacitatea de a distinge între spaţiul tangibil şi cel virtual, amândouă fiind, în fond, domenii ale realului; ca şi el, uită de temporalitatea măsurată de ceas, atunci când rătăcesc, în voia asociaţiilor de idei, de la un sit la altul.

Montarea lui Gelu Colceag face dreptate piesei, punându-i în evidenţă miza intelectuală, atât de actuală. Prima parte este excelent condusă. Începe ca o comedie mondenă, de salon şi urcă, perfect gradat, până la momentul când Calogero, sub influenţa magicianului, ajunge să se convingă de „realitatea iluziei". Din păcate, din acest moment, tensiunea scade. În partea a doua, când se încearcă readucerea lui Calogero la realitatea tangibilă, odată cu revenirea soţiei cuminţite, tensiunea se pierde şi lucrurile se cam târăsc agale spre finalul cu dispariţia eroului în spaţiul virtual, care ar trebui să surprindă, dar este primită cu indiferenţă. De vină este şi piesa, care aduce, în partea a doua, o mulţime de noi personaje. De vină sunt şi actorii care le joacă pe acestea, deoarece, veniţi mai târziu, doresc să se remarce (au şi cu ce!) şi, în consecinţă, îşi dilată partiturile. Lucia Ştefănescu, Mihai Calotă şi alţi câţiva au momente, în sine, excelente, dar sunt prezenţe prea insistente în economia generală a spectacolului. Doru Ana îl joacă pe magician cu magnetism, dar şi cu autoironie, ceea ce dă pesonajului o savoare deosebită. Ioan Coman, excelent în prima parte, când trece din realul tangibil în realitatea virtuală, cu un splendid moment al convertirii la iluzie, îşi joacă realist şi, oarecum dostoievskian, deruta din partea a doua, fiind şi eclipsat, în parte, de noii veniţi pe scenă. Oxana Moravec, în tandem cu Marvuglia, accentuează cu realism trăsăturile de soţie pragmatică, de care artiştii au deseori parte. Roluri secundare bine conturate şi bogate în detalii semnificative sunt cele ale lui Tudor Smoleanu şi Elena Popa. Raluca Zamfirescu şi Clara Flores interpretează cu aplomb două distinse doamne de societate. Ilie Gâlea dă sare şi piper rolului comisarului. Fiecare este foarte bun şi vrea să arate acest lucru, dar orchestraţia regizorală ar fi trebuit să pună surdină intervenţiilor din partea a doua.

Dimensiunea culturală a piesei şi valorificarea ei scenică fac ca spectacolul să fie ceea ce se numea pe vremuri, cu oarecare emfază, un „act de cultură", gustat îndeosebi de *the happy few*.

Teatrul „Toma Caragiu" din Ploieşti – La grande magia **de Eduardo de Filippo. Regia: Gelu Colceag. Decor: Ştefan Caragiu. Costume: Nina Brumuşilă. Cu: Doru Ana (*Marvuglia, magicianul*), Oxana Moravec (*Zaira, soţia lui*), Ioan Coman (*Calogero di Spelta*), Nadiana Sălăgean (*Marta di Spelta*), Karl Baker (*Mariano*), Tudor Smoleanu (*Arturo*), Elena Popa (*Amelia*), Romulus Chiciuc (*Gervasio*), Ilie Gâlea (*Comisarul*), Adrian Ancuţa (*Roberto*), Mihai Calotă (*Gennarino*), Marian Despina (*Oreste*) ş.a. Data premierei: 19 noiembrie 2006.**

Mircea MORARIU

Dinamica interioară a grotescului

„Înainte de a crea starea estetică, un spectacol de teatru trebuie să creeze starea de atenție"- scria Aureliu Manea în cartea sa *Energiile spectacolului.* Poate de aceea, preț de câteva minute bune, în vreme ce spectatorii își caută locurile în sală, dar și câtva timp după aceea, coloana sonoră aleasă de Delia Șerban pentru spectacolul cu piesa ***Ivona, principesa Burgundiei*** de Witold Gombrowicz, montat de Alexandru Colpacci cu actorii Trupei „Tompa Miklós" ai Teatrului Național din Târgu Mureș, e un melanj de muzică monotonă, cu tonuri metalice, specifice unui mecanism (Marele Mecanism) contrapunctat de secvențe susținute în principal de violoncel. Ceva mai târziu, după ce reprezentația propriu-zisă va fi început și te vei fi familiarizat cu gramatica și stilul său, dar mai ales cu specificitățile conținutului său ideatic, vei înțelege că respectivul *incipit* e învestit cu funcții comparabile cu cele ale uverturii pentru un spectacol de operă sau de operetă, rezumând în bună măsură principalele mișcări și volute ideatice ale montării. Alternanțele acestea de ritm, monotonia urmată de impetuozitate, sintetizează, într-un alt sistem semiotic, *istoria* pe care ești pregătit, *atențional* să o urmărești. În vreme ce uvertura curge, ți se acordă răgazul de a percepe geometria spațiului de joc. Jucat în formulă de studio, cu public pe scenă, spectacolul confruntă spectatorii cu un spațiu circular, delimitat de pereți înalți, prevăzuți cu fante, construiți dintr-un material de culoare deschisă, marcat de canapele și de un planșeu de culoare închisă. Respectivele canapele sunt tot atâtea locuri în care *Regele Ignațiu* (puternic conturat de Kárp György) și *Regina Margareta* (impetuoasă, falsă, obosită, măcinată de răutate, în interpretarea actriței Farkas Ibolya) ascund tot felul de obiecte, pe care, pe neașteptate, le scot la momentul potrivit. Canapelele sunt tapetate cu oglinzi în care membrii Curții își vor descoperi speriați metamorfozele. Deodată se aude un sunet dizarmonic executat la trompetă de *Cancelar* (Tolas Gábor) urmat de marșul în acordurile căruia își face apariția în scenă Curtea. Cu toții au chipurile strident machiate, par niște ființe neînsuflețite, din al căror corp a fost extras sângele, sunt înveșmântați în costume croite din materiale în culori tari, ce se vor elegante și luxoase, cu multe accesorii, dar care denotă prost gust și aplecare spre exterior. Se creează astfel, grație aportului scenografei Dobre Kóthay Judit, un contur scenic și mental cu funcții matriciale, spațiu ce-și va dovedi foarte curând utilitatea dar și adecvarea la gândul spectacolului, căruia dintru început trebuie să îi relev scriitura fermă și dezvoltările imagistice originale, nu o dată șocante, dar care nici măcar o secundă nu lasă impresia că ar violenta nici litera, nici spiritul textului.

Iar pentru că a venit vorba de textul care cuprinde între copertele sale un univers deopotrivă fabulos și sinistru, se cuvine să spun că Alexandru Colpacci a purces la o muncă de arheolog. Se știe că Witold Gombrowicz a lucrat îndelung la această primă piesă a sa, datând din 1935, că au existat câteva variante, că, și după ce partitura a devenit publică, dramaturgul a simțit nevoia să mai revină asupra ei, devenind la rândul său captiv unei alte tiranii a formei despre care face el vorbire în textele sale teoretice, o tiranie productivă și care, la urma urmei, definește spiritul oricărui artist autentic doritor să găsească pentru ideile sale cea

Foto: BARTHA Laszlo
NAGY Dorottya

mai relevantă modalitate de exprimare. Alcătuindu-şi propria partitură de spectacol, inserând în ea o seamă de scene ce nu figurează în versiunea tipărită a textului (în limba română, el poate fi citit în volumul Witold Gombrowicz, *Jurnal; Teatru*, Editura Univers, Bucureşti, 1988), Colpacci a întocmit un veritabil conspect critic asupra textului, conspect ce probează aplicaţie şi chiar o pedantă cunoaştere a universului scriitorului polonez care nu admitea să fie anexat precursorilor absurdului, dar ambiţiona să fie autorul unui teatru de concepte. Prin felul cum a lucrat pe text (inventiv, dar neinvaziv), prin modul cum i-a conferit forma optimă în vederea transpunerii într-un spectacol care chiar contează la bursa reală a valorilor stagiunii teatrale în curs, Alexandru Colpacci dă semne că i-a confirmat pe acei exegeţi ce consideră *Ivona, principesa Burgundiei* drept exemplu ideal de operă deschisă, la esenţa căreia se poate ajunge pe căi diferite care nicidecum nu trebuie să limiteze totul la o poveste, dar nici nu sunt îndreptăţite să o obstrucţioneze . Şi chiar dacă nu mai pare de bon ton să-l citezi pe Lucien Goldmann (care se audefinea *marxien* şi nu *marxiste*), cred că el avea dreptate atunci când scria că *Ivona* este o „încarnare a esenţei, intolerabilă într-o societate funciarmente constituită din acoperirea ei prin necontenită falsificare". Piesa lui Gombrowicz demonstrează că, odată această falsificare demascată, întâlnirea falsului cu sine însuşi produce reacţii dintre cele mai dure, radicale, care confirmă, odată în plus, adevărul înspăimântător al fiinţei modificate. Cea mai semnificativă intervenţie prin care Colpacci „suplimentează" textul standard este secvenţa în care Cancelarul, dotat cu instrumente de medic, asistat de Ignaţiu încearcă să o înece pe Ivona, pusă într-un paralelipiped de plexiglas.

Până atunci însă contează felul hotărât în care spectacolul formulează punctele de plecare fără de care nu s-ar fi găsit modalităţile convingătoare de exprimare scenică a modificărilor pe care fragila, aproape paralizata Ivonă le va produce în esenţa substanţei închistatei Curţi a Burgundiei. Onctuosul şambelan, caricatură napoleoniană (Szelyes Ferenc) e mereu aplecat servil la un unghi de 30 de grade, subliniindu-se astfel ierarhile şi subordonările de la Curte. O Curte parcă creată de pana lui Shakespeare. Căci, la fel ca în *Hamlet,* fiecare dintre curteni îl pândeşte pe celălalt, fiecare e un posibil Claudius sau Polonius. Regina însăşi e un *alter-ego* al lui Lady Macbeth, zdruncinată bolnăvicios de trăiri paroxistice. Cei doi actori distribuiţi în respectivele roluri compun cuplul regal ca o combinaţie tare de ifose, distincţie de faţadă, secrete bine păstrate, complicităţi şi adversităţi întortocheate. În felul în care concepe spectacolul, regizorul ţine cont permanent de detaliul că Gombrowicz şi-a dorit ca *Ivona* să fie „o parodie grotescă şi sublimă a unor scene shakespeariene" şi plasează în scene-forţă accente ironice, sarcastice, de contrapondere, necesare unei reflecţii active. În lumea aceasta reglată, a codurilor mortificate, al cărei principal sens de existenţă e spaima, îşi face apariţia *Ivona* (Nagy Dorottya), al cărei trup şi mai apoi expresivă şi acaparatoare muţenie se desprind din rochia comună pe care o împart cele două mătuşi ale sale (Mende Gaby şi Biluska Annamaria).Ivona are alura unei Ioana d'Arc. Cabotin, perfid, răutăcios, crud, *prinţul Filip* (Bányai Kelemen Barna), dublat de un *Chiril* leneş, lasciv, plictisit, pe alocuri efeminat (Sebestyén Aba) îşi propune să înfrunte „monstrul" pa care îl califică drept „obstacolul ce trebuie cucerit". O supune pe Ivona unor veritabile lecţii de dresaj, e înzestrat cu un cerc în flăcări (şi astfel, semantismul iniţial al decorului e din ce în ce mai precizat, îmbelşugat cu alte şi alte semnificaţii). Dar, aşa după cum observa Jan Kott, „râsul lui Gombrowicz îşi are sursa în Saturnale, în *parodia sacra* şi în carnaval, acolo

unde cei slabi şi naivi se opun celor puternici şi experimentaţi, victoria revenind celor dintâi". Şi uite aşa, încet-încet, pe rând, pe nesimţite, fiecare dintre membrii Curţii va fi impregnat cu ceva din spiritul Ivonei, îi va împrumuta din gesturi. Prima şi cea mai evidentă victimă a intruziunii corpului străin reprezentat de Ivona va fi *Iza* (Szabadi Nóra), ale cărei capacităţi locomotorii vor fi marcate de contactul cu cea pe care o simte drept rivală, fără a putea să i se opună în vreun fel anume. În faţa ochilor tot mai miraţi ai lacheului *Valentin* (Henn János), împrumuturile se amplifică, într-un melanj de conştienţă şi inconştienţă, într-o vrajă de mister negru căruia cumva va trebui să i se afle soluţionarea. Există riscul ca întreaga Curte să devină un „mecanism perfect închis, ermetic închis", dar dominat de cea care, până mai adineauri, părea cea mai vulnerabilă fiinţă din lume. „S-au speriat de propriile lor defecte. S-ar părea că războiul şi ciuma sunt o nimica toată în comparaţie cu un defect mic, mititel, foarte obişnuit şi ascuns, altfel zis un defect ascuns" – observă cu sarcasm principele Filip. Somnul le este tuturor tulburat de imaginea Ivonei, omniprezentă, vizibilă, prin decorul de pânză transparentă. Legănarea ei mecanică în scaun macină şi e obligatoriu să i se afle leac. Structura şi mecanismul formei caută soluţii. Ignaţiu şi Şambelanul îi cer lui *Inocenţiu* (Bokor Barna) să o cucerească pe Ivona. După o apariţie scurtă, atât cât e necesar pentru a primi ordinul, acesta reapare impetuos, în haine albe, şi rosteşte cu vehemenţă de tiradă declaraţia pretinsei dragoste pe care i-ar purta-o Ivonei. În faţa eşecului, intră în funcţiune jocul memoriei, al amintirii crimelor anterioare comise tot în numele conservării codurilor. „S-ar părea că, prin prezenţa ei, logodnica mea îi aminteşte Regelui de nişte păcate ale sale", glăsuieşte Filip. Şi tot el va stabili diagnosticul bolii pe care a adus-o cu sine Ivona, boală de care e obligatoriu să se scape. „ Pe noi ne are în făptura ei! Înlăuntrul ei....Acolo suntem! Ne are în stăpânirea ei". Pentru a scăpa de stăpânire, Regele ajutat de şambelan, va găsi „mijlocul cel mai demn de a o lichida". În momentele pregătirii complotului, se înmulţesc supravegherile reciproce, fiecare vrea să ştie ce mişcări pune la cale celălalt, cu toţii mişună, îşi aşteaptă ceea ce pentru ei va fi echivalentul izbăvirii. Banchetul crimei e compus şi el în chip shakespearian. Pe rochia pregătită întru celebrarea acestei „logodne nefericite" se află încastrată însăşi masa pe care îi va fi servit Ivonei carasul gândit ca instrument al crimei. Iar toţi cei care o înconjoară aşteaptă cu sufletul la gură săvârşirea acesteia.

Spectacolul regizat de Alexandru Colpacci la Teatrul Naţional din Târgu Mureş izbuteşte să reprezinte într-o viziune creatoare piesa lui Gombrowicz respectându-i la modul ideal definirea drept „tragicomedie grotescă". Grotescul nu e însă unul de suprafaţă, ci expresia unei teatralităţi pure, înzestrată cu autentice nuclee magnetice. Extrem de atentă la claritatea exprimării fabulei, pregnant şi cu folos îmbogăţită cu suprateme autentice, montarea e mult mai mult decât repovestirea unei epici. Scene-cheie, încărcate de reală tensiune şi subtextualităţi profunde sunt organizate asemenea unor elemente dinamizatoare, determinând actorii să recurgă la un joc preocupat să structureze din interior fiecare personaj în parte. Interpreţilor deja amintiţi li se adaugă Ördög Miklós Levente (*Ciprian*), Csiki Hajnal şi Moldován Orsolya (*Doamnele de la Curte*) şi, firesţe, Kovács Botond, interpretul *Cerşetorului*, a cărui pondere în spectacol e mult sporită în raport cu cea pe care i-o rezervă textul. El nu rămâne la cei 15 galbeni primiţi de la Ignaţiu în prima scenă a actului I, se îmbogăţeşte, ia parte la acele scene ce evidenţiază obsesia pentru bogăţie a Curţii. E foarte adevărat că, îndată după moartea Ivonei, ansamblul Curţii se reface şi întreg angrenajul, stopat o vreme, de

prezența elementului străin, incongruent, reintră în funcțiune. Dar o fisură s-a produs.

Ideile substanțiale și metaforele inspirate din care e compus spectacolul, factura modernă a punerii în scenă, coeziunea trupei și devotamentul fiecărui component ale ei în elaborarea rolului încredințat, tensiunea intelectuală a reprezentației recomandă *Ivona, principesa Burgundiei* ca un eveniment al actualului sezon teatral.

Teatrul Național din Târgu Mureș, Compania „Tompa Miklós" – Ivona, principesa Burgundiei **de Witold Gombrowicz. Traducerea în limba maghiară: Pályi András. Regia artistică: Alexandru Colpacci. Decoruri și costume: Dobre Kóthay Judit. Ilustrația muzicală: Delia Serban. Coregrafia: András Lórant. Cu: Nagy Dorottya, Kárp György, Farkas Ibolya,Banyai Kelemen Barna, Szélyes Ferenc, Szabadi Nóra, Sébestyen Aba, Ördög Miklós Levente, Mende gaby, Biluska Aannamária, Bokor Barna, Henn János, Tollas Gábor, Csiky Hajnal, Moldován Orsolya, Kovács Botond. Data reprezentației: 16 februarie 2007.**

Marinela ȚEPUȘ

Piese vechi în haine noi

E greu de spus de ce regizorii noștri montează atât de puține piese românești. Și mai niciodată dintre cele care au avut succes cândva. E drept, acestea s-au bucurat de atenția teatrelor și a publicului înainte de 1989. Și cum ne-am obișnuit să rupem radical cu trecutul... Stau și mă întreb, adesea, oare de ce preferă românii să adopte atât de ușor orice lucruri care vin din afară (pe motiv c-ar fi la modă), renunțând la ceea ce au (pe motiv că nu mai corespund noii realități)?! Din păcate, vedem, pe pielea noastră, cât de actual rămâne Caragiale. De el nu putem să ne debarasăm chiar atât de ușor, nu de alta, dar s-ar putea să rămânem fără dramaturgie națională... Uităm, însă, prea repede de un Camil Petrescu, de un Mazilu, de un Sorescu, de un Dumitru Solomon chiar. Totuși, din când în când, câte un teatru își mai aduce aminte și de ei... Gest de toată lauda. Mai e un hop... Depinde pe mâna cărui regizor ajunge o asemenea piesă. Mazilu, din păcate, nu prea ajunge pe mâna cui trebuie... E un autor dificil, cu replică prea subtil ironică pentru cei mai mulți... Dumitru Solomon „pare" că se poate pune singur în scenă. Eroare! De cele mai multe ori, spectacolele cu textele sale sunt fade, fără nici un haz. Cât despre Marin Sorescu și despre Camil Petrescu... s-au montat de curând, primul, la Craiova, cel de-al doilea, la TNB (e adevărat, Sorescu e ceva mai norocos; *Iona* face parte din repertoriile mai multor teatre din țară). Sperăm să nu rămână singurele încercări.

Despre ***Există nervi*** de Marin Sorescu, montată la Sala Studio a Teatrului Național din Craiova, voi vorbi în continuare. O opțiune normală, dacă ne gândim că teatrul craiovean îi poartă numele. La reprezentația pe care urma s-o văd, sala, destul de mică, de altfel, era plină cu tineri, care sigur nu au avut de-a face cu regimul trecut. Ce vor fi înțelegând ei din replicile „codificate" și care acum par

Valentin MIHALI, Ilie GHEORGHE, Nicolae POGHIRC

(doar) absurde?, mă întrebam zâmbind ironic. Și aveam să-mi răspund îndată ce a început spectacolul. Prima șansă a fost aceea că piesa a fost montată de un regizor cu experiență și trecut prin avatarurile epocii ceaușiste, care cunoaște bine dramaturgia sorescianã și îi înțelege ironia, adesea sarcastică, subtilitatea, umorul, adesea negru (Kincses Elemer). A doua șansă a fost distribuția aleasă: Ilie Gheorghe e o vedetă de talie internațională. A treia șansă o constituie felul în care regizorul a știut să pluseze pe absurdul situațiilor, storcând ilaritate... Chiar dacă unii n-or fi înțeles sarcasmul, subtilitatea tuturor replicilor, cu siguranță au receptat latura comic-absurdă a textului. De la o asemenea reprezentație pleci cu senzația unei neîmpliniri, simți că ai pierdut ceva, că ți-a scăpat ceva... dacă nu ai avut cumva (ne)șansa de a fi trăit (pe viu) o epocă în care absurdul chiar putea deveni realitate. În text se vorbește despre iepurele de câmp și despre iepurele de casă ca despre corespondentul fricii, despre lipsa apei potabile ca despre un sindrom apărut din cauza nivelului mării. Te afli sub nivelul mării, poți fii înecat, te afli peste nivelul mării, nu ai apă. Intră, în casă, un necunoscut, se dă drept profesor, îți spune că merge câteva stații cu tine și, gata, apartamentul devine un compartiment de tren. Totul este posibil într-o lume dominată de teroare. Dramaturgia sorescianã nu e simplă. N-a fost nici în epoca trecută. A dat destulă bătaie de cap autorităților. Cred că unele producții au ajuns totuși la public (după nenumărate vizionări), datorită umorului negru și dialogurilor codificate, prea subtile pentru înțelegerea celor delegați să le dea avizul. Actorii distribuiți azi în acest spectacol – Ilie Gheorghe, Valentin Mihali, Alin-Nicolae Poghirc – au trăit și în celălalt regim; prin urmare, evoluează „în cunoștință de cauză". Jocurile de cuvinte sunt redate din vârful buzelor, se accentuează o replică până ce intră în conștiința spectatorilor... Personajele sunt doar ușor persiflate, nu și

caricaturizate. Şi asta e bine... Ele nu au nume, sunt exponentele unor categorii sociale şi profesionale: Locatarul, Prietenul, Profesorul. Actorii le interpretează cu detaşare şi fină ironie. Profesorul are o conotaţie specială: este cel care predă, cel care convinge, cel care impune drept adevăr orice aberaţie. Este SECURISTUL de ieri. Este, de ce nu, exponentul mass-media de azi. Suntem în stare să credem orice ni s-ar arăta la televizor sau am citi într-un ziar, nu-i aşa?... Naturaleţea jocului celor trei artişti craioveni ne poartă într-o altfel de realitate. Ei spun atât de firesc orice absurditate, încât nu ne rămâne decât să râdem. Râdem scrâşnit, aducându-ne aminte de vremurile mai rele, când nu puteai vorbi decât cifrat... Râdem din toată inima de absurdul unor scene din spectacol. Sigur că tinerii nu vor trăi palierul mai profund al scriiturii, însă spectacolul îşi are rostul nu numai de a aminti, ci şi de a deschide spiritul. Ironia şi umorul negru există, din abundenţă, în spectacolul craiovean. Nu se trece, însă, măsura. Ritmul accelerat al reprezentaţiei o face uşor digerabilă. Totuşi, oricât de puţine lucruri ai şti despre ceea ce a fost, nu se poate să nu remarci frustrările autorului, refulările sale într-o lume închisă, lipsită de libertate, în care balconul poate constitui unica scăpare. Producţia craioveană, dincolo de a însemna o datorie onorată faţă de un mare dramaturg român, mai constituie şi un gest de aducere-aminte, dar şi un avertisment: e atât de uşor să ne pierdem libertatea de expresie, e atât de uşor să ne lăsăm cuprinşi de frică şi, mai ales, e atât de uşor să ne refugiem într-o lume ireală, marcată de nervozitate, iar unicul remediu ar putea fi (din nou) izolarea... Scenografia de o mare simplitate (un bar, o canapea, o chiuvetă amplasată în fundalul spaţiului de joc, costume în culori banale, moarte) alimentează starea de anxietate, de platitudine, de închidere a oricărui orizont.

Teatrul Naţional „Marin Sorescu" din Craiova – Există nervi **de Marin Sorescu. Regia: Kincses Elemer. Scenografia: Labancz Klara. Cu: Ilie Gheorghe, Valentin Mihali, Alin Nicolae Poghirc, Dorina-Romaniţa Ionescu, Magda-Gina Călinoiu.**

Ion JURCA ROVINA

Eva Braun într-un monolog al singurătăţii

Cunoscută actriţă a Teatrului German din Timişoara, cu o remarcabilă apariţie, de pildă, în Lola Blau (*Astăseară: Lola Blau* de Georg Kreisler), Tatiana Sessler a adus pe scenă un text neobişnuit (în premieră pe ţară): ***Fräulein Braun. Piesă pentru o actriţă şi un ciobănesc german*** de Ulrich Hub. Adică, celebra Eva Braun, eroină de monodramă, într-un monolog al iubirii captive şi al singurătăţii. Tatiana Sessler a descoperit cu vreo zece ani în urmă piesa (a cărei premieră absolută a avut loc în 1995) la un studiu în Germania, i-a fost subiect de licenţă la absolvirea facultăţii, iar acum programul lansat de teatru, „Rândul întâi" (pentru promovarea tinerilor creatori), i-a favorizat aducerea ei pe scenă. Putem afirma că actriţa, traversând etapele investigaţiei şi asimilării, a ajuns în faza unei creaţii scenice personale. Ea propune din start o subtilă detaşare în timp, ea, actriţa, devenind anume oglinda stărilor prin care a trecut progresiv eroina. Jucând-o, ne-o şi explică

Tatiana SESSLER

discret. Adolescenta de 17, Eva, îl cunoaşte pe Hitler în atelierul foto al lui Heinrich Hoffmann, la München, privindu-i cu haz înfăţişarea, dar, descoperindu-i identitatea şi lăsându-se sedusă de atenţiile acestuia, se îndrăgosteşte de el, relaţia nepărând a fi importantă pentru bărbatul mai în vârstă cu 23 de ani.

Odată cu tentativa de sinucidere a Evei, Hitler deduce că tânăra ar fi recurs la acest act din iubire şi o preia sub „ocrotire" directă. De fapt, el o va face captivă prin propriul ei sentiment. Chiar şi izolată în reşedinţa ei din munte, Eva vorbeşte ca o îndrăgostită. Interpreta însă decupează de pe canavaua sentimentului criza singurătăţii, cu acumulări psihice: frica (Eva ştiindu-se păzită până şi de partenerul ei de conversaţie, câinele ciobănesc), obsesia claustrării, dedublarea (între ea şi misia lui istorică) în aşa-zisa necunoştinţă de cauză. „Vara merg la înot, iarna schiez". La orice apel răspunde invariabil: „Sunt aici" (*Ich bin hier*), acest laitmotiv se repetă ca o condamnare, pe care Tatiana Sessler o sugerează cu un glas stins, rostind cuvintele automat. Vine şi momentul percepţiei, care se exprimă pe un fond instalat, de acum, de mental confiscat, aşa că îşi apără stăpânul făcând corecţia: „nu lagăr de concentrare, ci de internare preventivă".

Înţelege ceva: „De când cu Stalingradul nu mai primesc sărutul"... A aflat de bombă, îl citează pe disperatul dictator: „generali trădători", „popor nerecunoscător", şi-i vine alături (după cum se ştie) în buncăr. Umanizant este dialogul ei cu câinele, partenerul de singurătate (aflat în scenă într-o proiecţie ecranată), pe care, în final, îl otrăveşte, prefigurându-şi propriul sfârşit, cu asumarea vinovăţiei (după cum reiese şi din scrisoarea trimisă prietenei Herta) prin iubirea ce o va fi purtat cu ea. Enigmatica Eva Braun este o eroină tragică, vrea să ne sugereze Tatiana Sessler prin felul în care îi rosteşte monologul, cu implicare discretă, finețe sugestivă şi detaşare complicitară, lăsând să răzbată, eventual, spre sală umbra gândului justiţiar.

În programaticu-i demers, interpreta şi autoarea spectacolului este ajutată de o echipă – cum ar fi George Petre, cu un cadru scenografic sugerând ghetoul, sau Ida Jarcsek-Gaza asigurând coordonarea artistică. O remarcă specială pentru caietele-program ale teatrului, redactate în limbile germană şi română. Şi pentru ţinuta noului număr de revistă (şi în limba engleză), apărut sub redactarea semnată de Lucian Vărşăndan, Alina Mazilu, Otilie Roosz şi echipa de traducere, de foto şi grafică.

Teatrul German de Stat Timişoara: Fräulein Braun. Piesă pentru o actriţă şi un ciobănesc german **de Ulrich Hub. Cu: Tatiana Sessler *(Eva Braun)*. Vorbirea scenică: Simon Schlingplässer. Dramaturgia: Alina Mazilu. Spaţiul scenic: George Petre, pe baza unui concept grafic de Eugen Varga. Coordonarea artistică: Ida Jarcsek-Gaza. Premiera pe ţară: 25 februarie, 2007.**

Libertatea care ucide

Într-un impresionant *asalt* cu premiere asupra publicului, în această primăvară, Teatrul German din Timişoara ne-a ofertit o mare surpriză: un spectacol după o piesă din dramaturgia contemporană românească (singura la această oră aflată în repertoriile celor trei teatre din aceeaşi clădire, adică şi

Christine CIZMAȘ și Wolf E. RAHLS

Naţionalul), anume, ***Kamikaze*** de Alina Nelega, în traducerea în limba germană a lui Lucian M. Vărşăndan. Piesa a mai fost jucată, în regia autoarei, la Teatrul „Ariel" din Târgu Mureş. De această dată, spectacolul este montat de regizorul Gavril Cadariu (Tg. Mureş), care asigură deopotrivă scenografia şi ilustraţia muzicală. Nu e o *povară* prea mare pentru regizor, întrucât discursul scenic (în sala Studio) se bazează pe textul unei monodrame cu două personaje, care se confruntă dur, folosind drept arme propriile monologuri. Confruntarea neaşteptat de violentă se produce tocmai în pragul nunţii între mire şi mireasă. Acest moment al nuntirii în doi este jucat ca o miză a adevărului: un al treilea personaj, - absentul, prin moarte, dar *înviat* în disputa dintre cei doi, ca fost iubit al miresei. Aşa încât în piesă, acesta (motociclistul Duke) devine purtătorul libertăţii opţionale.

Mirele este doctor, îndrăgostit de Kami (Camelia) de când a dat cu ochii de ea în braţele celuilalt. Perpetuul *triunghi,* dar cum anume folosit? Alertat şi alarmat de refuzul fizic al partenerii, doctorul o violentează verbal (în tentativa de a o convinge că doar pe el îl mai are) şi, în etape, îi povesteşte prietenia lui cu Duke, pe care l-a salvat prin operaţii după un grav accident, iar, lovindu-se de rezistenţa ei, în continuare îi dezvăluie cum ulterior, pentru a o obţine, el l-a împins, în goana cu motocicleta, spre accidentul morţii. Violenţa asupra ei este extremă, cu orice risc. Efectul scontat poate fi psihologic, numai că mireasa intră în propriul monolg şi contraatacă povestindu-i şi ea cum l-a cunoscut pe Duke, din copilărie, şi cum s-a regăsit cu el, motociclist împătimit de senzaţia vitezei. Vântul iscat de goană (revenind la amândoi ca un *leit motiv*) este un element al senzaţiilor tari şi în acelaşi timp un purtător de risc. Din această opţiune a ei cu motociclistul, opţiunea libertăţii totale, tânăra nu mai poate să iasă şi îi explică doctorului Cristi (Cristian) de ce anume. Teoria ei, în esenţă, este una sinucigaşă, nu vrea să se predea morţii lente, în timp (cu variantele casnice), a trupului. Drept dovadă a refuzului, foloseşte grenada primită de la Duke.

Spre un *triunghi al morţii, al sinuciderii* ţinteşte *ţesătura* aceasta a piesei care se dezvoltă ca o revoltă interioară a personajului feminin. Revoltă cu sfidare, ce trebuie luată ca atare într-o posibilă interpretare cu incurs existenţial în contemporaneitate. Personajele, în conflictul lor, sunt convingătoare, prin expresia textului, prin turul de forţă al interpreţilor, prinşi, dincolo de exprimările fizice, în eficientizarea transmiterii emoţionale a limbajului. Perdante sunt amândouă. Dar Kami (numele din traducere) îşi concretizează, pentru credibilitate, dizertaţia, personalu-i *eseu* despre existenţă. Actriţa Christine (încă studentă la actorie) aduce eroina în acest punct de la evocarea gingaşă a copilăriei şi condiţiei de cartier, la redarea senzaţiilor trăite (nu o romantică dragoste, ci una fizică, a clipei prezente, în vânt), anularea feminităţii, la inducerea revoltei şi a gestului de bărbăţie. Cristi este interpretat cu vigoare şi penetrantă expresie de către actorul de la Teatrul din Bruchsal (Germania) Wolf E. Rahlfs, surprinzător de pliat pe rol şi pe efectul nuanţării cuvântului. Ei, interpreţii, sunt miza spectacolului în revelarea textului dramatic. Fiorul transmis de ei este unul tragic, într-o absurditate clar definită. Bine venită această piesă în traducere pe scena noastră germană.

Teatrul German de Stat Timişoara: Kamikaze **de Alina Nelega. Prima reprezentare în limba germană. Traducerea din limba română: Lucian M. Vărşăndan. Regia, scenografia şi ilustraţia muzicală: Gavril Cadariu. Asistent vorbire scenică: Ildiko Jarcsek-Zamfirescu. Dramaturgie: Lucian M. Vărşăndan. Cu: Christine Cizmaş (*Kami*), Wolf E. Rahlfs (*Cristi*). Premiera: 29, aprilie, 2007.**

Comedie fără comici

Publicul cere comedie. Mulți intră în sala de teatru pentru divertisment. Ceea ce nu înseamnă că trebuie să aruncăm în stradă dramele. Depinde cum le oferim scenic. E important în cazul dramei sau al tragediei, al absurdului, acest *cum.* Pentru că el este legat de relația cu publicul dacă vrem să-l atragem spre meditație și problematizare. Ceea ce e ar trebui să fie valabil și când îi oferim fie și o comedie bulevardieră, chiar dacă spectatorul acestui gen râde, și când iese afară e bine dispus, zicându-și că cel puțin s-a distrat. Reține actorii care l-au amuzat mai mult și prea puțin îl interesează acel *cum.*

Cam asta se întâmplă și la spectacolul, în premieră, cu piesa ***Cyrano de Buffalo*** de Ken Ludwig, în montarea lui Petre Bokor, la Teatrul Național din Timișoara. Dramaturgul american a dat adevărate lovituri pe Broadway cu piesele sale, iar aceasta, în original *Moon Over Buffalo* (datând din 1995), a avut șapte nominalizări pentru premiul Tony, cucerind două; a fost distinsă cu patru premii „Drama Desk", trei ale criticilor, nominalizată apoi de trei ori pentru „comedia anului" (așa se întâmplă în teatrul american, precum în Topul muzicii). Din *tradaptarea* lui Petre Bokor îmi dau seama că textul este savuros în replici, care par a fi miza într-un spectacol dependent de actori, dar și controlat, cel puțin, de regizor. Titlul în limba română e și el o *tradaptare*, prima parte datorându-se celebrului personaj din piesa *Cyrano de Bergerac* (1897) a lui Edmond Rostand, piesă pe care o joacă, alături de *Vieți personale*, trupa actorilor ambulanți George și Charlotte Hay într-un teatru din Buffalo.

Subiectul naște întâmplări comice, cu trădări amoroase, confuzii, răsturnări de situații (având sursele în teatrul clasic european) – soțul actor își înșală soția actriță cu o tânără din teatru, la rândul ei, soția își găsește un partener, apoi pretendentul fiicei lor este confundat cu regizorul Francis Ford Coppola care trebuie să vină la vizionarea spectacolului pentru a-l vedea pe actor în ideea distribuirii lui într-un film, dar acesta, îmbătându-se de necaz, confundă reprezentația piesei *Vieți personale* cu cealaltă și își joacă rolul Cyrano de Bergerac în declamații eroice, pe fondul idilic al tinerilor îndrăgostiți. Numai că și regizorul n-a nimerit locul, urmând ca spectacolul să se repete. Cumva: o poveste încurcă lucrurile, alta le descurcă. Pe acest traseu se declanșează tot hazul, sfârșitul fiind odată cu revenirea soților actori la matcă. *Happy end.*

Regizorul spectacolului timișorean, Petre Bokor (cu o impresionată fișă de montări în țară și Canada), îmi spunea că nu e obligatoriu ca într-o comedie să joace actori prin excelență comici. Adică, și actorii de dramă pot și trebuie să interpreteze comedie. Într-adevăr, distribuția spectacolului nu cuprinde nici un comic. Salvarea interpreților vine de la calitatea lor, experiență și de la faptul că și această comedie bulevardieră se bazează pe situații și replici și mai puțin pe dimensiunea personajului. Dar spectacolul nu dobândește o direcție clară, se întrevede doar una de parodie, care ar fi putut motiva până și naivele combinații din această farsă a „erorilor". Sau, poate, romantica iubire de teatru a personajului-interpret al lui Cyrano ar fi putut deveni o călăuză pentru transmiterea emoției dincolo de hazul întâmplător.

Spectacolul chiar debutează promițător. Personajele se definesc, dar treptat par a se pierde într-un labirint al întâmplărilor iscate de ele însele. În actorul George Hay care, pasionat de teatru, dar, ca tot artistul american, încântat să fie distribuit într-un

film, nu-şi „neglijează" propria viaţă, Damian Oancea pendulează între obsesia lui George pentru eroul său Cyrano şi personajul însuşi (George), aflându-se mereu într-un soi de dedublare peste care se suprapune imaginea turmentării. Rolul se diluează, în ciuda unui travaliu considerabil în scenă. Mihaela Murgu are întruchiparea cea mai convingătoare a personajului, în actriţa Charlotte Hay, prinsă bine caracterial, la început, dar pierdută pe parcurs în hăţişul unei melodrame derizorii. Amantul Charlottei, bogatul Richard Maynard, e destinat să producă şi el agitaţie în *farsa* melodramei, Doru Iosif fiind parcă bucuros, în final, că îşi „eliberează" personajul, vizibil confecţionat pentru o încurcătură conjuncturală. Mama actriţei, Ethel, este bine prinsă, cu a ei surzenie, în trăsături clasice, de către Irene Flamann Catalina. Bătrâna ei surdă, umanizată, fixează un reper stabil în „nebunia" artiştilor.

Alina Reus e frumoasa Rosalind, fiica aflată între doi curtezani, folosindu-şi farmecele fizice şi aşteptându-şi mirele. Numai că iubitul la care aspiră, Howard, e folosit drept mobil pentru confuzie (cu celebrul Coppola), şi, în interpretarea lui Victor Manovici, personajul e ţinut în postură de timid fâstâcit, bâlbâit, spre a provoca hazul care nu vine tocmai din cauza exagerării. Howard ajunge consolarea actriţei însărcinate de George, Eilleen, neindividualizată în eşecurile ei de către Paula Maria Frunzetti. Iar Paul, în loialitatea lui marcată de Colin Buzoianu, devine câştigător lângă consolata Rosalind. Toţi se regăsesc, de parcă nimic nu s-a întâmplat, în acelaşi cadru de culise colorate cu fotografii şi afişe, sugerat de scenografa Stela Verebceanu drept un interior (să zicem) în care se joacă o altă piesă (comedie) decât cea de pe scenă. Trupa însă nu se regăseşte sub aceeaşi baghetă, fiecare solicitându-şi propriul rol şi mai puţin relaţia cu ceilalţi.

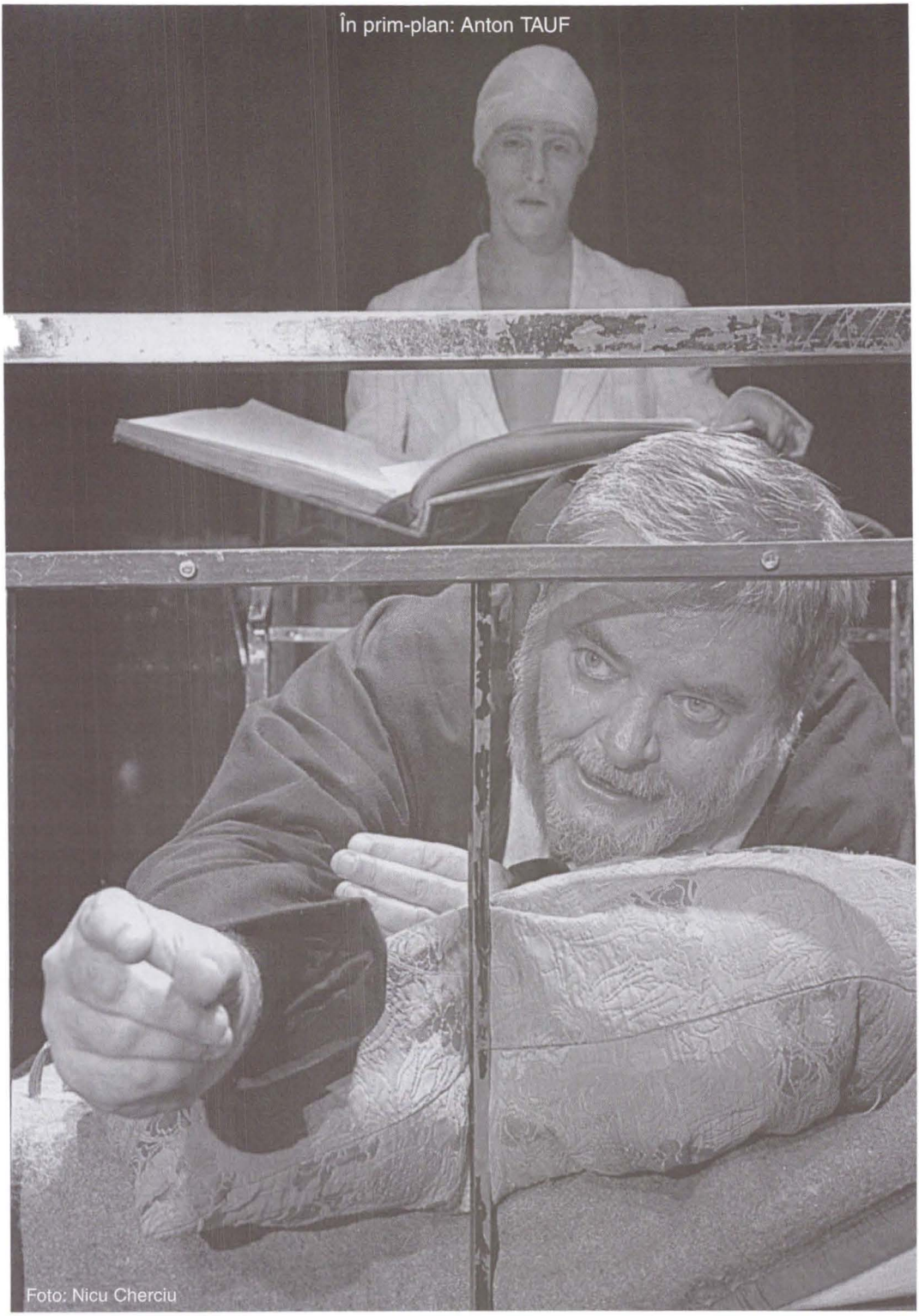
Ca la orice comedie bulevardieră, *sala* se amuză. Dacă am spune că se mulţumeşte cu puţin, am plasa vina asupra publicului. Ceea ce nu e corect.

Teatrul Naţional Timişoara – Cyrano de Buffalo **de Ken Ludwig. Tradaptarea: Petre Bokor. Regia artistică: Petre Bokor. Mişcarea scenică: Liliana Iorgulescu. Ilustraţia muzicală: Petre Bokor. Light design: Florian Putere. Cu: Damian Oancea *(George Hay),* Mihaela Murgu *(Charlotte (Hay),* Irene Flamann Catalina *(Ethel),* Alina Reus *(Rosalind),* Victor Manovici *(Howard),* Paula Maria Frunzetti *(Eileen),* Colin Buzoianu *(Paul),* Doru Iosif *(Richard Maynard).* Premiera: 1 martie, 2007.**

Elisabeta POP

O viaţă despuiată de iluzii...

E incredibil cum, după 172 de ani de când a fost scrisă, această nuvelă, jucată adesea ca o piesă de teatru – de fapt un lung monolog – „sună" de parcă ar fi fost scrisă ieri. E la mijloc secretul geniilor care prind esenţialul din individ şi din societate. Şi în toţi aceşti ani mii şi mii de cititori şi mii de spectatori iau cunoştinţă de existenţa acestui consilier departamental numit Poprişcin şi de scrisorile celor doi căţei, Fidel şi Meggy, pe care le interceptează el, şi de iubirea lui neîmpărtăşită pentru frumoasa fiică de general şi de nebunia lui ...şi mai ales de nefericirea lui care seamănă cu nefericirea omenirii însăşi.



În prim-plan: Anton TAUF

Foto: Nicu Cherciu

I-am urmărit atent pe cei nici o sută de tineri care, în joia Paştelui, au venit să vadă acest spectacol şi, deşi puţini, Anton Tauf n-a suspendat reprezentaţia, respectând dorinţa lor de se afla în sala de teatru, când la catedrala de peste drum se citeau cele 12 Evanghelii. De fapt a făcut foarte bine, pentru că aceşti tineri au ascultat atât de frumos, cu sufletul la gură lunga confesiune, încât la sfârşit s-au aplaudat reciproc artişti şi spectatori. A fost un moment frumos, cu adevărat frumos...

Când un actor de talia lui Tauf pune el însuşi în scenă un text în care lui îi revine şi rolul principal, ai fi tentat să crezi că opţiunea poartă amprenta egoist-interesată a unui actor care joacă prea puţin şi are ambiţia să arate că poate mai mult. Nu e cazul acestui TAUF care a gândit un spectacol rotund, în care chiar dacă el este vioara întâi, ştie să-şi pună în valoare şi colegii-parteneri, părtaşi aproape egali la reuşită. Regizorul nu şi-a luat partea leului, fiindcă partea aceasta i-a oferit-o pe de o parte Gogol însuşi, pe de alta, i se cuvine dacă ne gândim la bogata sa experienţă scenică.

Grupul de actori care-l însoţeşte pe tot parcursul reprezentaţiei clujene cu ***Însemnările unui nebun***, are sarcini precise: ei creează universul terifiant în care trăieşte Poprişcin, ei sunt un fel de cor cu o participare riguros gândită, moment de moment. Una dintre doamne are pe imensa pălărie un vaporaş, ei cântă pe note ca la operă (chiar suntem la operă, nu ?) sau poartă găleţile cu care mai târziu îl udă fără milă sanitarii Spitalului.

Unul dintre ei e un fel de Jurnal viu, din care ba citeşte, ba continuă cele scrise de Poprişcin. Frumoasa domnişoară de care se îndrăgosteşte fără pic de speranţă el, caraghiosul şi demodatul, modestul sărmanul funcţionăraş, trece prin scenă obsedant, îmbrăcată-dezbrăcată, afişând un aer senzual-erotic, cântând la vioară. Să le notăm numele acestor interpreţi, fiindcă merită: Eva Crişan, Cristian Rigman, Romina Merei, Maria Seleş, Maria Munteanu, Cătălin Herlo, Cătălin Codreanu.

Anton Tauf-*Poprişcin* intră în scenă îmbrăcat decent, într-o mantie neagră cu un fular alb, semn al unei foste cochetării, dar desculţ. El îţi bate la o maşină de scris însemnările zilnice, pe care uneori o ţine strâns în braţe, ca pe o iubită. El îşi începe lunga confesiune vorbind aparent normal, datele din *Jurnal* par credibile, până când, deviind de la subiect şi începând să povestească lucruri şi întâmplări imposibile, publicul înţelege că ceva se petrece cu el, mintea lui se întunecă treptat, pentru ca, în final, să ne aflăm în faţa unui osândit la nebunia incurabilă. Să fie însă, oare, atât de interesant să asculţi poveştile absurde ale unui individ intrat în nebunie ? Se pare că actorul a ştiut să povestească atât de interesant totul, să reţină încordată atenţia ascultătorilor şi privitorilor, să atingă, în relatările sale puncte şi chestiuni fierbinţi legate strâns de viaţa cotidiană a unui om obişnuit, încât cei prezenţi să asculte cu maxim interes.

Pe măsură ce-şi deapănă poveştile presărate de aberaţiile născute într-o minte bolnavă, actorul reuşeşte să aducă un Poprişcin schimbat nu doar mental şi psihic, ci şi fizic: se chircişte, se vâră sub pat, e din ce în ce mai speriat, mai înfricoşat, mai hăituit, privirea lui e mai tulbure, nebunia pune cu cruzime stăpânire pe el. Impunător şi bine făcut, actorul e şi mai emoţionant decât dacă ar fi fost un amărât slăbănog şi neputincios, or vreo pocitură...Un om ca oricare altul a ajuns să-şi piardă minţile şi fiindcă e sărac şi neajutorat, singur şi ...nesigur pe ziua de mâine, comentariile sale despre condiţia sa, precum şi ironiile la adresa birocraţiei inutile menite să acopere hoţii şi jafuri. Minciuna şi ipocrizia, greutăţile cotidiene, nedreptăţile de tot felul, toate acestea îl pot aduce pe orice om în pragul nebuniei. Actorul-regizor a reuşit să aducă nu un destin, ci o lume, un univers întreg cu păcatele şi viciile oamenilor de toate condiţiile.E o „satiră fără răutate", crede

Belinski, „la adresa... omului nenorocit, această caricatură în care există atât de multă poezie, atât de multă filosofie, această poveste a bolii psihice, expusă într-o formă poetică, impresionantă prin sinceritatea şi adâncimea ei..."

Actorul rosteşte textul cu o limpezime de cristal, dar şi cu religiozitate. El trezeşte pe rând râsul, mila, compătimirea, revolta pe cei care-l chinuie... Iar în final, când îşi cheamă mama să-i aducă liniştea, fie şi în moarte, nimănui din sală nu cred să nu i se fi umezit ochii.

Ce dacă scrie în jurnal că a ajuns la 86 martobrie su la 43 anul 2000 (ce îndepărtat li s-o fi părut spectatorilor din 1835, anul pe care noi nu doar l-am ajuns, ci l-am şi trecut!), când, strivit de tot, în cămaşa de forţă, îşi evocă bătrâna mamă ca pe ultima salvare ?

Ropotele îndelungi de aplauze au răsplătit o creaţie remarcabilă, pentru care merită felicitări actorul-regizor Anton Tauf, scenograful plin de fantezie Cristian Rusu, actorii care alcătuiesc personajul colectiv şi, nu în ultimul, rând Direcţia artistică a Naţionalului care găzduieşte acest spectacol.

Teatrul Naţional „Lucian Blaga", Cluj-Napoca – Însemnările unui nebun **de N.V. Gogol. Traducerea: Emil Iordache. Regia: Anton Tauf. Scenografia: Cristian Rusu. Cu: Anton Tauf, Cristian Rigman, Eva Crişan, Romina Merei, Maria Seleş, Maria Munteanu, Cătălin Herlo, Cătălin Codreanu. Data premierei: 30 noiembrie 2006.**

La soldatul... lăudăros, să nu te duci cu sacul

În caietul-progam frumos şi echilibrat, alcătuit de secretara literară Eugenia Sarvari (de altfel, toate materialele publicitare care li se datorează ei şi Roxanei Croitoru, consultant artistic, au un conţinut bine gândit şi formă grafică plină de graţie), regizoarea Mona Chirilă explică doct, într-un microeseu dens, cam ce ar dori să spună publicului anului 2007 prin comedia lui Plaut, autor care, aflăm tot din caietul – program, este,surprinzător, pentru prima dată prezent pe un afiş teatral clujean.

Din păcate, prea multe nu se pot spune, decît dacă rescrii cumva comedia, cam prăfuită la ora asta; se pot salva însă multe dintre momentele depăşite şi naive din cale-afară prin jocul actorilor, contribuţia lor fiind esenţială în crearea atmosferei, elementul ludic, plăcerea jocului înlocuind cumva inocenţa şi credulitatea personajelor-lucruri imposibil de acceptat de către tinerii mileniului III. Altminteri, putem glosa despre păcatele neschimbate ale semenilor noştri, cum ar fi minciuna, ipocrizia, avariţia, infidelitatea, lăcomia, lenea,violenţa, etc. *Cui prodest*? Să râdem cu dezinvoltură, luându-ne distanţa de cei proşti ce pot fi uşor păcăliţi de oamenii simpli isteţi şi plini de umor ? Poate...

Acest deziderat, ca să zic aşa, i-a reuşit Monei Chirilă care a mizat pe pofta de joc a unei trupe tinere a teatrului; ceea ce a lipsit însă spectacolului, după a mea părere, a fost,în primul rând, cursivitatea poveştii, cam încâlcită la Plaut, dar care putea fi uşor rescrisă de către regizoare, dat fiind că nu o dată ne-a obişnuit cu asemenea intervenţii. Spectatorii s-au lăsat furaţi de jocul actorilor, cei mai mulţi, dar pentru cine nu ştia chiar nimic despre ***Soldatul Fanfaron*** al lui Plaut era cam greu să-ţi relateze

Foto: Nicu Cherciu

cursiv povestea; acum, ce să zic eu, s-ar putea să nici nu-i prea intereseze pe tinerii care văd atâtea grozăvii la cinema, la televizor şi, mai ales în realităţile de pe glob, cum a răpit-o Fanfaronul pe tinerica aceea şi cum l-a păcălit ea ... drăgostindu-se cu iubitul ei. Dar oricum, cred că e foarte important să şi *ştii* ce vezi, nu ?

În al doilea rînd, cred că i-a lipsit actorul care putea face mai mult pentru punerea în valoare a fanfaronului gradat. Nu vreau să-l jignesc pe interpret,pe Emanuel Petran,Doamne fereşte!, altfel actor serios şi întru totul stimabil, fiindcă a jucat corect şi nu de puţine ori a depus râvnă cinstită în siluetarea personajului, dar un asemenea personaj îşi ia cel puţin jumătate din umorul şi voioşia personale ale (nu spun şi talentul) interpretului. Cu alte cuvinte, un regizor pune *Hamlet* exclusiv când are actorul potrivit. Eu l-am văzut în comedia lui Plaut pe Ovidiu Schumacher la Teatrul Bulandra, acum mulţi ani, secondat de Mircea Diaconu şi Fory Etterlé, într-un spectacol semnat de Ioan Taub. El a practicat un joc destul de sobru, impus de viziunea regizorală, dar simpla sa apariţie stîrnea rîsul în cascade.Ca să nu mai vorbesc de argintul-viu Diaconu, isteţul sclav care-l duce de nas pe prostănacul gradat, sau de rafinamentul şi bonomia batrânului ocrotitor al iubirii celor doi tineri,interpretat de Etterlé.

În spectacolul clujean, Ovidiu Crişan mi s-a părut foarte bun, doar poate puţin plictisit sau obosit, fiindcă el, de fapt, dirija totul, era un fel de *metteur-en-scène* al spectacolului-farsă pus la cale. De ce zic că era f. bun ? Păi, mai ales pentru că mi s-a părut că ştie perfect ce joacă şi că uneori chiar voia să preia şi ceva din jocul celorlaţi. Poate e numai o părere...Oricum, intervenţiile sale,chiar aşa, mai fără chef, au fost tot timpul diriguitoare în labirintul poveştii.

Grupul celor implicaţi în vesela farsă sunt un fel de trupă carnavalescă pregătită să comenteze, în acelaşi timp, ce se petrece pe scenă. Regizoarea a optat, în spiritul Antichităţii, pentru actori-bărbaţi şi pentru rolurile feminine, ceea ce pe de o parte i-a permis să le dea o notă (şi) mai deşănţată, pe de alta, să facă trimiteri spre deviaţii sexuale devenite şi la noi banale la ora aceasta. Dar când mă gândesc cum aşteaptă mereu actriţele să fie distribuite în şi aşa puţinele roluri pentru femei, mi s-a făcut milă că nu şi-au găsit şi aici locul.

Decorul lui T.Th.Ciupe mi s-a părut întru totul adecvat textului, materialele alese au avut, în simplitatea lor, mult rafinament. Costumele Eugeniei Tărăşescu Jianu au creat şi ele coloritul atât de necesar comediei: au avut haz chiar şi pălăriile cu boruri foarte largi, iar felul cum îşi purtau rochiile „fetele" şi curtezanele au atras aplauze.

Muzica a adus un plus de atmosferă atît în momentele hazlii, cît şi în cele tragicomice cum era cel cu pedeapsa la maşina de bătut...oamenii păcătoşi (ingenios aparat).

Nu cred că a intersat-o prea mult pe Mona Chirilă latura moralistă a comediei latine, ci mai degrabă profesoara din ea a dorit să ofere studenţilor (şi implicit publicului clujean) o mostră de teatru-lecţie despre cum se făcea teatru pe vremea lui Plaut. Asta a reuşit.

Acum rămâne de văzut dacă pe parcursul jocului, cum se întâmplă nu o dată, spectacolul se va roda şi va câştiga în umor şi poftă de joc. Cât despre clarificarea poveştii în sine...nu cred că se mai poate schimba ceva.

Teatrul Naţional „Lucian Blaga", Cluj-Napoca – Soldatul fanfaron (Miles Gloriosus), **comedie de Plaut. Traducerea: Nicolae Teică. Regia: Mona Chirilă. Decorul: T.Th. Ciupe. Costume: Eugenia Tărăşescu Jianu. Ilustraţia muzicală: Corina Sîrbu. Cu: Emanuel Petran (*Pyrgopolinices*), Cătălin Herlo, Ovidiu Crişan, Cristian Grosu, Matei Rotaru, Silvius Iorga, Cătălin Codreanu, Ştefan Lupu. Data premierei: 3 aprilie 2007.**

„Dai un ban, îți spun povestea..."

Elisabeta I, piesa lui Paul Foster, nu este o capodoperă, dar sigur este un text ofertant atât pentru regizori cît și pentru actori. În anii '70, Liviu Ciulei a făcut din această piesă, pe atunci în mare vogă în Germania de Vest, un spectacol foarte bun, lăudat în toată presa germană, Ciulei fiind declarat unul dintre cei mai importanți regizori ai momentului. În stagiunea 1973/1974, el a repetat gestul la Teatrul Bulandra, dar spectacolul – pe care eu am avut norocul să-l văd – deși bine făcut și, mai ales, jucat remarcabil, s-a bucurat doar de un succes mediu, aș zice.

Dar dacă vă spun că acolo jucau Toma Caragiu, Clody Bertola, Gina Patrichi, Irina Petrescu, Mircea Diaconu, Florian Pittiș ș.a., veți înțelege de ce nu l-am putut uita. Ei dansau „în draci" (cu o Clody exuberantă și părând cu douăzeci de ani mai tânără) și jucau cu o vervă atât de molipsitoare, de nici nu te mai interesa ce piesă era.

Iată de ce nu m-a mirat prea tare opțiunea conducerii Trupei „Szigligeti" din Oradea , fiind vorba de sărbătorirea unei actrițe remarcabile, care de 25 de ani slujește cu talent și credință teatrul orădean.

Este vorba de Fabian Enikö, distinsă cu Premiul „Poor Lili". Pentru aceasta a fost invitat regizorul-profesor Kovács Levente, a cărui prezență constantă la Oradea înseamnă și un fel de *workshop* pentru membrii trupei.

Spectaculoasă, teatrală, piesa lui Foster este destinată în primul rând artiștilor, fiind totodată și un omagiu adus Teatrului și celor care-l slujesc cu devotament. Spectacolul de la Oradea începe chiar așa, cu scena pe care se află cabinele, cu măsuțele și oglinzile la care se vor machia actorii, iar pe măsuțe așteptând, cuminți, textele piesei ce urmează să se repete. Nu e o piesă oarecare, ci una despre regina Elisabeta, jucată de artiștii acelui timp, deci una ce le va crea probleme cu cenzura.Un fel de spectacol disident...Teatru în teatru...

Actorii intră și se pregătesc pentru spectacol, iar vrăjitoarea Pata Sola vine, cu un măr roșu în mână, să le spună lor, dar mai ales spectatorilor, c-o să le înfățișeze o poveste fermecătoare. Spectacolul poate începe, sufleura e la locul ei (bineînțeles că actorii n-o scot din tâmpiță și incapabilă), cârtesc, ca de obicei, fac nazuri, nu le place când una când alta...dar n-au încotro și-i" dau drumul."

Nu interesează foarte mult istoria plină de cruzime a timpului,așa cum e descrisă ea de acel autor, ea pare a fi cunoscută: războaie, intrigi oribile de curte, o regină capricioasă, orgolioasă și cam isterică, îndrăgostită de bărbații frumoși și faimoși din preajma ei, dar incapabilă să iubească cu adevărat;inteligentă dar vicleană ca o vulpe,urzind planuri diabolice, fără scrupule, ea, Elisabeta, fiica Annei Boleyn și a regelui Henric al VIII-lea devine pretext pentru o poveste în care doar *ea* dă tonul, dar consecințele pentru lumea engleză sunt mult mai grave. De fapt, pe actori îi interesează mai ales în ce măsură vor putea face credibile ciudatele personaje: o regină ciudată, o Maria Stuart, regina Scoției, decapitată de vicleana Elisabeta, de teama rivalității, o Caterina de Medici, un Nostradamus sau un rege ca Filip al Spaniei...plus încă o duzină de conți și aristocrați, de slujitori ineresați și lingușitori, o faună plină de pretenții și ifose...

Întâmplările povestite de actori sunt întrerupte din când în când de intervenția brutală a cenzurii, sau chiar de prezența surprinzătoare a reginei, însoțită de Marele Maestru al istorisirilor teatrale, care a fost și va rămîne Shakespeare. Frumos moment realizat de regizor, un omagiu vesel-trist adus teatrului din toate timpurile, precum și actorilor fără de care el n-ar putea exista.

Actorii-comedianți cântă, dansează, ducînd cu ei nostalgia efemerității muncii și artei lor.

Cum spectacolul este cam lung (acesta este singurul reproș pe care i l-aș face), publicul crede că finalul părții I este și finalul spectacolului. Ei bine, nu, el va mai continua încă un ceas...

În centrul tuturor acțiunilor se află regina Elisabeta, cea cu părul ca o flacără, capabilă să impresioneze și să contrarieze tot timpul pe cei în preajma cărora se află. Actrița a găsit infinite nuanțe pentru a exprima stările atât de variate ale schimbătoarei regine. Ea știe să arate chiar frumoasă când vrea să cucerească, e dulce-calină sau de-a dreptul o sperietoare când promite răzbunare.

Fabian Enikö rezolvă admirabil un personaj dificil, neîncercînd să copieze numeroasele portrete cunoscute din istorie sau din filme. Nota ei de originalitate stă în capacitatea de a aduce personajul spre sine și nu a le imita pe celebrele ei înaintașe. Ambițioasa artistă știe când și cât trebuie să se detașeze de personaj și să ne arate că e actriță și asta de două ori: odată comedianta trupei engleze și, a doua oară, actrița maghiară din spectacolul orădean. Ea nu face istorie, ci actorie, dansează și cântă cu dezinvoltura unei vedete.

În rolurile celorlalte femei ...celebre, Kovács Enikö și Firtos Edit joacă cu simplitate, neinteresate nici ele de portretele exacte ale personajelor, ba aș zice chiar că au luat o binevenită distanță față de ele. Toth Tunde continuă să mă surprindă în mod foarte plăcut, prin capacitatea ei specială de a fi mereu alta, de a crea personaje dintre cele mai ciudate, cu mijloace din ce în ce mai rafinate. Fodor Reka, de asemenea, pune și umor sănătos dar și grație în rolul unei spălătorese care a spălat multe...rufe murdare ale personajelor din istoria acelor

vremi. În rolul reginei reale Elisabeta, Racz Mari intă majestuos în scenă, chiar şi fără cuvinte.

Rolurile bărbaţilor au fost bine acoperite de actorii trupei. Se remarcă îndeosebi Kardos Robert în rolul unui rege infatuat, jucat cu aplomb,dar şi în celelalte contribuţii, cum a fost de pildă în *Nostradamus*, urmat de Kovacs Levente jr.,un *Leicester* plin de farmec şi prefăcătorii, de Dimeny Levente – în rolul inteligentului *Bacon* – Dobos Imre, Csatlos Lorant, Kocsis Gyula, Kiss Csaba, toti interpretând, cu seriozitate şi cu plăcere vădită, mai multe roluri, dar şi Meleg Vilmos în rolul episodic dar emoţionant al lui Shakespeare. Două figuri speciale, de un pitoresc aparte, fac actorii Acs Tibor şi Medgyesfalvi Sandor.Cei doi cămătari evrei, Lazarus şi Musorsky, intră în scenă ca doi boxeri în ring, gata de luptă aprigă cu feţele regale: care pe care. Banul, înfrînge cerbicia regească, iar viclenia şi isteţimea evreilor-cămătari e imposibil de egalat. Scena are umor şi e pe drept aplaudată. Am remarcat muzica vioaie şi plăcută a spectacolului, unele cântece putând uşor deveni şlagăre (Ari Nagy Sandor), şi nu în ultimul rând priceperea de coregraf a actorului Dimeny Levente care lucrează de câţiva ani cu trupa şi acest lucru se vede.

Teatrul de Stat Oradea, Trupa „Szigligeti“ – Elisabeta I **de Paul Foster. Traducerea: Varady Szabolcs. Regia şi versiunea scenică: Kovacs Levente. Scenografia: Boloni Vilmos. Muzica: Ari Nagy Sandor. Coregrafia: Dimeny Levente. Cu: Fabian Eniko, Firtos Edit, Kovacs Enikö, Fodor Reka, Toth Tunde, Kardos M.Robert, Dobos Imre, Kovacs Levente jr., Dimeny Levente, Csatlos Lorant, Kocsis Gyula, Kiss Csaba, Ababi Csilla, Medgyesfalvi Sandor, Acs Tibor, Racz Mari, Meleg Vilmos. Data premierei: 25 martie 2007.**

Copiii au nevoie de poveşti frumoase...

Ideea de a monta măcar un spectacol pe stagiune pentru micii orădeni, chiar dacă Teatrul Arcadia le este special destinat şi le oferă câteva premiere pe an, mi s-a părut dintotdeauna fericită. Copiii au nevoie – pe lângă atâtea filme violente şi jocuri video ce îndeamnă şi ele tot la violenţă – de poveşti frumoase şi inocente, în care personajele se comportă normal, nu numai bine şi corect, tot timpul. Am salutat astfel înscrierea în repertoriu a basmului ***Cenuşăreasa*** atât de cunoscut şi de iubit de copiii de toate vârstele şi, judecând după succesul continuu al operei omonime a lui Rossini ,şi de către adulţi.

Dramatizarea semnată de secretara literară Victoria Balint şi de actorul-regizor cu multă experienţă scenică Eugen Ţugulea (care a montat numeroase spectacole în lunga sa carieră), povesteşte limpede şi fără neavenite invenţii şi inovaţii cunoscutul basm.

Spectacolul respectă firul poveştii şi aduce în scenă, într-un decor (Oana Cernea) alcătuit din panouri pictate – din raţiuni economice, fiind uşor de montat şi pe scenele mai mici din alte localităţi – personajele descinse parcă din filele cărţii de poveşti. *Mama vitregă* (Mariana Neagu), ambiţioasă să-şi vadă fetele căpătuite cu Prinţi- măcar pe una dintre ele – se dovedeşte şi rea şi nedreaptă, stârnind ura sinceră a copiilor. Actriţa are aplomb şi ştie să dozeze atent „răutăţile“ fiecărei apariţii. Fetele, în schimb, surorile vitrege ale Cenuşăresei, sunt mai

degrabă două caricaturi: rele şi leneşe, certărețe şi geloase pe frumusețea şi norocul surorii sărace. Regizorul a distribuit două actrițe diferite ca statură, una micuță şi dolofană (Anca Sigmirean) în rolul *Petuniei*, cealaltă înaltă şi uscățivă (Mirela Niță Lupu) în rolul *Begoniei.* Amândouă însă rele de gură, cârcotaşe şi gata să se ia la harță tot timpul, spre hazul copiilor care înțeleg rapid că sunt ridicole şi râd de câte ori intră în scenă. În schimb, se bucură nespus la apariția Zânei, interpretată de o foarte frumoasă actriță, sensibilă şi radiind bunătate : Angela Tanko. Copiii exclamă fericiți la fiecare apariție surprinzătoare a Zânei.

În fine, Cenuşăreasa are şi ea parte de o interpretare sinceră şi convingătoare: tânăra Mihaela Gherdan, din prima promoție de actori ai Universității orădene, eleva lui Dorel Vişan şi a lui Eugen Ţugulea, face față cu brio celui de-al doilea rol important încredințat la teatrul orădean. Siluetă fină, glas şi chip plăcute, finețe, modestie şi încredere în forța binelui – toate acestea, cărora li se adaugă talentul şi bucuria jocului fac din ea un personaj cu certitudine reuşit. Şi, lucru important, îndrăgită rapid de cei mici.

În rolul Prințului, actorul Şerban Borda îl joacă puțin şi pe prințul Danemarcei, mereu cu o carte în mână şi agasat de insistențele părinților de a se însura cu orice chip. Dar acest actor plin de talent şi omis din distribuții de-o vreme (cauzele nu le ştiu, deşi mă interesează sincer) ar merita chiar rolul lui Hamlet...

Vrăjitoarea-cerşetoare (de fapt, tot Zâna) este interpretată cu o ştiință sigură a dozajului de experimentata actriță Ileana Iurciuc.

Cele două fețe împărătești , cărora scenografa , de comun acord cu regizorul le-a compus chipuri uşor ridicole în insistența lor obsedantă de a-şi însura feciorul, au găsit în Mariana Vasile şi Tiberiu Covaci doi interpreți cărora le place să joace

pentru copii şi acest lucru se simte în bunăvoinţa cu care îşi caricaturizează blând personajele. Alături de ei, George Voinese este, pe lângă rolul de Sfetnic şi un fel de regizor al petrecerilor de la Curte şi al căutării stăpânei pantofului buclucaş.

Aş avea şi câteva observaţii care ,desigur, nu fac decât să propună eventual mici corecturi oricând posibile, dacă sunt acceptate . Una ar fi ca în scena încercării disperate a pantofului de către cele două surori, Cenuşăreasa să apară doar la insistenţele nu ştiu cui, iar ea să vină îmbrăcată în rochia ei modestă, de lucru, nu elegantă, ca la bal. Surpriza ar fi mult mai mare.

Apoi, se spune că cele două fete şi-au tăiat câte un picior, şi nu câte un deget, aşa că se petrece o confuzie. Un băieţel de lângă mine a întrebat-o pe mămica lui cum de mai pot păşi cele două dacă şi-au tăiat câte un picior?

În fine, scena balului este marcată de plictiseala cu care dansează tinerii figuranţi. Poate dansurile sunt bine alese, pe coregrafă (Gitta Săteanu) o ştiu, e profesionistă, dar tinerilor le lipseşte energia şi bucuria participării la un bal. Scenele de la bal sunt în bună parte ratate, iar costumele lor par luate de la second hand. În general, socot că un teatru, dacă vrea să facă cu adevărat educaţie celor mici, trebuie să ofere cele mai bune condiţii materiale realizării spectacolelor. Nu la acestea trebuie făcute economiile...

Oricum, spectacolul şi-a atins scopul, măruntele scăderi trecând desigur neobservate de cei mici : copiii învaţă drumul spre teatru şi se bucură de acest spectacol în care vizualul predomină culoarea şi auditiv muzica învăluitoare şi foarte plăcută.

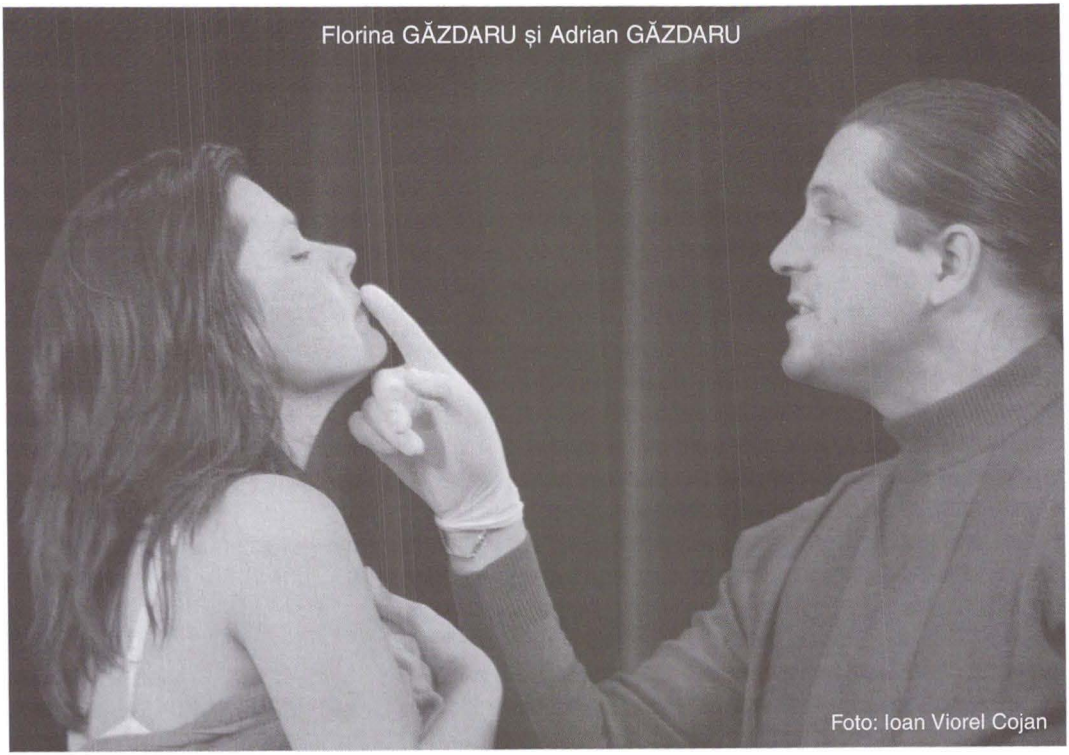
Am înţeles că noua direcţie promite în fiecare stagiune un spectacol destinat celor mici.

Teatrul de Stat Oradea – Cenuşăreasa. **Versiunea scenică: Victoria Balint şi Eugen Ţugulea, după Charles Perrault şi Fraţii Grimm. Regia artistică: Eugen Ţugulea Scenografia: Oana Cernea. Coregrafia: Gitta Săteanu. Cu: Mihaela Gherdan,Angela Tanko, Şerban Borda, Anca Sigmirean, Mirela Niţă Lupu, Mariana Neagu, Ileana Iurciuc, Mariana Vasile, Tiberiu Covaci, George Voinese; în figuraţie: Alexandra Tămaş, Andreea Bot, Cristina Sije, Denisa Micle, Alina Fărcaş, Dana Vereş, Oana Doran, Ciprian Ciuciu, Mihai Stănescu, Vlad Popovici, Dan Andrei, Alexandru Pădurean. Data premierei: februarie 2007.**

Ştefan OPREA

Mai există dragostea?

Aer proaspăt la Teatrul „Bacovia"! Suflul venind dinspre textul dramatic e întetit de regie şi întreţinut de interpretarea actoricească. Deşi poartă un titlu aproape banal – ***Dragoste în patru tablouri*** – piesa elveţianului Lukas Bărfuss face un salt spectaculos peste limitele banalităţii, plonjând într-o zonă de mare interes, întrebându-se ce mai poate însemna astăzi dragostea, viaţa de familie, fidelitatea conjugală şi vrând parcă să ilustreze ideea lui Alvin Toffler care avertiza în *The Third Wave (Al treilea val)* că vremea „familiei nucleare" a trecut. Dar ce e nou aici? S-au scris *n* piese despre dragoste (sau absenţa ei), familie, trădare,



triunghi conjugal (care, la Bärfuss, e patrulater); știm aproape tot ce ni s-a spus și se mai poate spune despre... Și, totuși, elveţianul e original în felul cum relatează povestea celor două cupluri angrenate în drama lor fără ieșire.

E puțin cunoscut, la noi, acest Lukas Bärfuss (doar la Ploiești i-a fost reprezentată, în 2004, piesa *Nevrozele sexuale ale părinților noștri*, în regia lui Radu Afrim), dar în Europa Occidentală e foarte prezent, mai ales după ce, în 2003, a primit distincția de Cel mai bun dramaturg tânăr (are 35 de ani) din spațiul cultural de expresie germană. Am apreciat, de aceea, gestul secretariatului literar al Teatrului „Bacovia" (Victor Scoradeț, Bianca Balaban) de a-și informa spectatorii, publicând în caietul de sală câteva date despre el. În același caiet, secretariatul literar oferă răspunsuri (cu evidente nuanțe polemice) la întrebarea: „De ce dramaturgie contemporană?". Iată câteva: „Pentru că lumea de azi nu mai poate fi oglindită exclusiv prin intermediul clasicilor. Este mult prea complexă, se schimbă mult prea repede, iar dramaturgia nouă și-a creat un instrumentar specializat prin care reacționează la noile provocări"; „Pentru că publicul nostru este mai inteligent decât îl consideră mulți dintre oamenii de teatru de la noi și chiar înțelege și gustă noile texte..."; „Pentru că dramaturgia nouă este expresia mentalului zilelor noastre, a sensibilității contemporane, iar noi, laolaltă cu publicul nostru, ne străduim să nu trăim în trecut. Cu atât mai puțin într-unul utopic"; „Pentru că piesele de azi confruntă actorii cu un alt tip de provocări, invitându-i să exploreze drumuri noi în exprimarea scenică. Iar actorii noștri acceptă cu bucurie orice provocare care îi împiedică să se cantoneze într-o manieră sau alta"; „Pentru că îi iubim pe clasici. Iar aceștia au vitală nevoie de *concurența* colegilor lor de azi, ale căror piese impun înnoirea poeticii teatrale. Iar această înnoire se răsfrânge, la

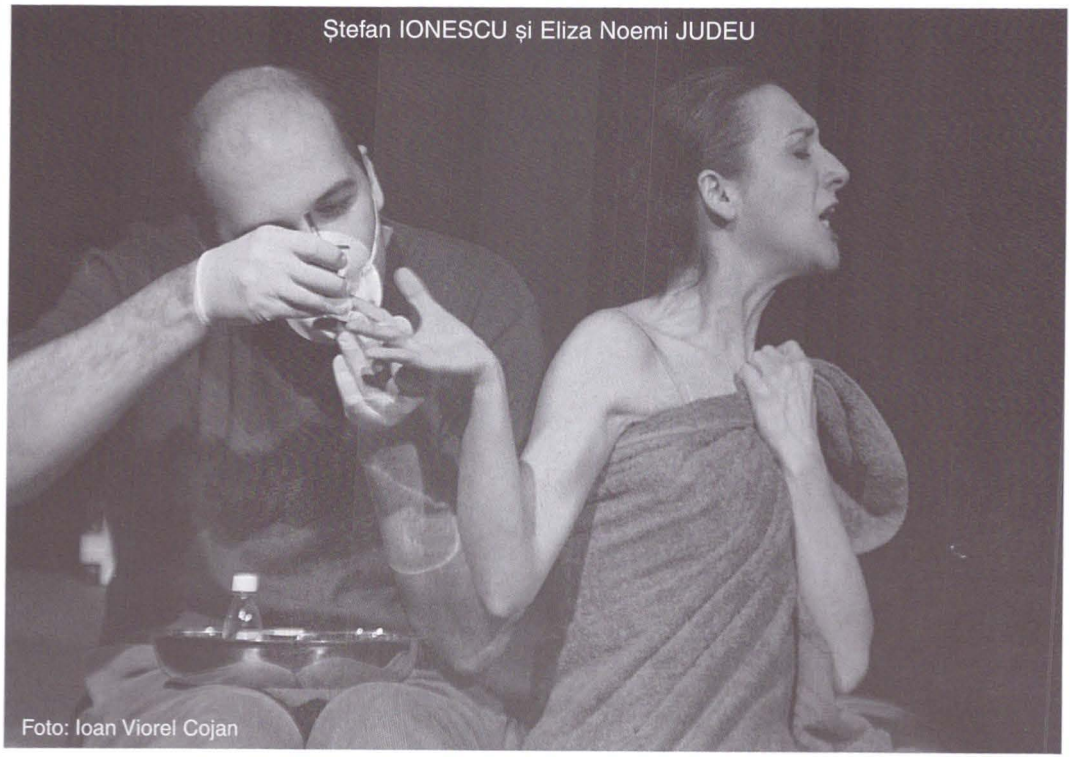

Ștefan IONESCU și Eliza Noemi JUDEU

Foto: Ioan Viorel Cojan

rândul ei, benefic, și asupra modului de abordare a clasicilor". În sfârșit, pentru că „dramaturgia nouă provoacă, pune întrebări, ne redeșteaptă apetitul interogativ și ne obligă să cântărim propriile răspunsuri la dilemele noastre de aici și de acum".

Am reținut aceste răspunsuri, pentru că ele developează, în fapt, noua gândire și orientare a teatrului băcăuan și dorința de a-și ține la curent publicul cu această gândire și cu această orientare.

Piesa *Dragoste în patru tablouri* este, în fond, la nivelul prim al fabulației, o dramă burgheză, ridicată însă de dramaturg în sfera unei sensibilități speciale, specifică lumii contemporane, care nu mai știe să iubească sau nu mai poate iubi cum se iubea altădată. Personajele sunt niște ființe frustrate, bolnave de individualitate nevrotică sau de un vid interior care nu mai poate fi umplut cu sentimente. Ele se zbat în căutarea unei ieșiri din carapacea unei asemenea individualități alienate, dar nu sunt capabile să iasă; spațiul sufocant în care evoluează le acaparează definitiv. Revine mereu o replică: „Ușa e deschisă!", dar nici Eveline, nici Susanne nu pot ieși decât prin gesturi definitive, prin moarte, după ce au încercat, în zadar, să redescopere dragostea, inclusiv prin infidelitate. Cea dintâi se sinucide, cea de-a doua își ucide soțul. E vorba oare despre lașitate, despre psihologii deviante, sau despre curajul de a recunoaște incapacitatea conviețuirii în absența iubirii? Bärfuss prezintă viața conjugală ca iad, sugerând înțelesul sentinței care avertiza că iadul e în noi înșine. Personajele lui se înșală înșelând, se zbuciumă în numele iubirii fără a iubi, caută cuplul însingurându-se; ele sunt produse specifice ale unei schizofrenii generalizate în lumea de azi.

Avea dreptate Theo Herghelegiu, regizoarea inspirată a acestui spectacol, să se întrebe despre dragoste (și să-și dea seama că nu există un răspuns ferm): „Nu

mai există, sau n-o mai sesizăm? E bine ascunsă sau e din ce în ce mai atrofiată; atât de atrofiată încât devine insesizabilă? Şi-a pierdut consistenţa sau ne-am pierdut [noi] capacitatea de a face priză cu ea? Este din ce în ce mai trecătoare, sau suntem [noi] din ce în ce mai perisabili... mai tributari epocii de consum pe care o trăim într-o viteză frustrantă, devastatoare şi epuizantă?" Spectacolul, excelent aşezat sub ambiguitatea unor asemenea întrebări, curge învolburat de dramatismul existenţelor nesigure, personajele aleargă foarte concentrat, ca în cursa de 100 m, pe lângă ceea ce ele cred sau speră să fie dragostea. Nimeni însă nu câştigă această cursă. Ce poate fi mai dramatic decât o competiţie fără învingători?! Cu atât mai mult cu cât competiţia, cursa de viteză, e, în fapt un joc de-a viaţa, de-a dragostea, de-a moartea. Totul se rezumă într-o replică a textului: „Apăraţi dragostea împotriva timpului nou care urăşte tot ce nu e trecător!" Această replică aşază toată povestea sub semnul unei gravităţi neliniştitoare; fără dragoste, omenirea riscă degradarea perpetuă. Tot în sensul acestei replici trebuie căutată şi explicaţia imaginii finale a spectacolului: Eros apare călare pe o licornă (inorog, unicorn). Simbolul medieval al inorogului este puritatea, încarnarea Cuvântului lui Dumnezeu în sânul Fecioarei Maria. În lucrarea sa *Le Mythe de la dame à la licorne*, Bertrand d'Astorg vedea în licornă tipul marilor îndrăgostite, decise să respingă împlinirea iubirii pe care o inspiră şi o împărtăşesc. „Asemenea făpturi renunţă la iubire din fidelitate pentru iubire şi pentru a o salva de la o deteriorare ineluctabilă. Să piară iubirea, pentru ca iubirea, să trăiască" adaugă Yves Berger. Mitul licornei este cel al fascinaţiei pe care puritatea o exercită asupra inimilor celor mai corupte.

Dincolo de şocul vizual pe care îl produce, această imagine finală motivează o gândire regizorală superioară, capabilă să scoată spectacolul din zona imediatului cotidian şi să-l transfere în una a miraculosului, a fantasticului, în care întrebările şi răspunsurile nu sunt convergente, lăsându-i spectatorului un consistent motiv de meditaţie şi o deschidere spre dilemele existenţei şi spre abisurile psihicului.

Suflul înnoitor pe care îl impune spectacolul este evident şi în interpretarea actoricească, în care rostirea, gestica, mişcarea, riguros curăţate de manierismul tradiţional, devin perfect consonante cu stările speciale ale personajelor (a se vedea, spre pildă, gestica şi mişcările Evelinei în scena scrisorilor către mama ei, în care repetitivitatea, mereu altfel, denotă instabilitatea psihică şi deruta personajului; sunt, aici, ecouri bine asimilate ale experimentelor grotowskiene în lucrul cu actorul). Toţi interpreţii răspund cu exactitate indicaţiilor regizorale, încât ansamblul apare unitar în dinamica lui foarte expresivă.

Spectacolul are două distribuţii diferite. Din păcate, am văzut doar una, în care am apreciat evoluţiile actorilor Florina Găzdaru, Adriana Pârvu, Adrian Găzdaru, Valentin Braniştе. Singurul care evoluează în ambele distribuţii este Gabriel Duţu, excelent în patru ipostaze complet diferite, cu adevărate performanţe interpretative în unele.

Teatrul Municipal „Bacovia" din Bacău – Dragoste în patru tablori **de Lukas Bärfuss. Versiunea românească: Victor Scoradeţ. Premieră pe ţară. Regia: Theo Herghelegiu. Scenografia: Cris Ciobanu. Mişcarea scenică: Gabriel Duţu. Lights design: Cristian Bajora. Soundtrack: Cristian Todică. Lumini: Costel Ganea. Sunet: Mirel Vrânceanu. Cu: Florina Găzdaru/Eliza Noemi Judeu *(Eveline)*, Adriana Pârvu/Daniela Vrânceanu *(Susanne)*, Adrian Găzdaru/Ştefan Alexiu *(Oncologul)*, Valentin Braniştе/Ştefan Ionescu *(Sebastian)*, Gabriel Duţu *(Camerist de hotel, Model pentru pictoriţa Susanne, Poliţist, Eros)*. Data premierei: 30/31 martie 2007.**

Oltița CÎNTEC

Păcat!

Într-o „sală de așteptare, o anticameră, o încăpere fără ferestre", cum se precizează în didascalii, Filippo, Nicollo, Totolino și Peppino se întâlnesc pentru a participa la audiția anunțată de un mic înscris plasat la vedere: „Angajăm clovn bătrân". Aceasta este premisa dramatică pe care Matei Vișniec și-a construit piesa ***Angajare de clovn***, adusă în luminile rampei la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț, iar cuvântul „bătrân" din enunț e mai important decât poate părea inițial, înțelesurile sale lingvistice constituind miza dramatică a lucrării. *Angajare de clovn* e o scriere cu profunzime dramaturgică, cu subtilități textuale, generoasă pentru regizor și actori, care tratează pe fond teme precum lumea ca circ, tristețea ca revers al bucuriei, drama provocată de crepusculul unei îndeletniciri, într-o structură impecabilă și cu o scriitură în care comicul are tușe absurde, iar, la o analiză mai atentă realizezi că e tragism. Frumusețea piesei se află tocmai în subtext, în zona în care, ca privitor, ajungi trecând dincolo de primul strat al replicii.

Artiștii pietreni au preferat, inexplicabil, o notă mai veselă, mai pe placul „marelui public", pe care au vrut să-l audă râzând cu orice preț, imprimând mizanscenei un haz forțat, nelalocul său în contextul poveștii, al cărei spirit l-au alterat. Regizoarea Louise Dănceanu și-a asumat întreaga concepție a spectacolului, adică atât direcția de scenă, cât și scenografia și muzica, abordând această lucrare foarte des montată în țară și străinătate, poate chiar cea mai des montată din portofoliul lui Vișniec, cu dorința de a-i da o înfățișare scenică originală. Spun asta întrucât Louise Dănceanu este cea care schimbă registrul dramatic, conferind piesei cu totul alte sensuri decât a făcut-o autorul, dar deloc în beneficiul ei estetic. Pentru că operațiunea ei de cosmetizare scenică în loc să îmbogățească partitura dramatică, o sărăcește de substanță. În spectacolul T.T.-ului, multe alte lucruri nu stau prea bine. În primul rând, acest text e unul de Studio. Înscenarea sa presupune un spațiu în care actori și public să fie apropiați, altfel multe efecte se risipesc. Scena mare a T.T.-ului e prea...mare, clovnii și istoria lor se pierd într-un spațiu nepotrivit.

Clovnii înșiși (Tudor Tăbăcaru, Victor Giurăscu, Cezar Antal, Florin Mircea jr. și Adina Suciu) sunt prea tineri pentru personajele lui Matei Vișniec, al căror tragism tocmai de aici provenea: din incapacitatea de a face față spiritului impus de vremuri noi. Această schimbare radicală de sens afectează încărcătura simbolică, transformând piesa într-o narațiune oarecare, lipsită de miză. Sunt carențe și în planul logicii regizorale. Ce nostalgii au clovnii aceștia în puterea vârstei, ce îi determină să se prezinte la un concurs pentru „clovni bătrâni"? Apoi, un personaj zice: „Pe aia cu scândura o știi?", și el apare cu mopul; un altul spune: „Se aude o trompetă", iar acordurile muzicale sunt cu sunete de viori și flaut! Din dorința de a smulge mai multe râsete, actorii îngroașă adesea, ba, ca să suplimenteze comicul, mai adaugă și expresii de tipul „canci", „te-ai bulit", „sfeclomicină", care nu prea au ce căuta într-un spectacol ca acesta. N-am înțeles nici de ce clovnii nu execută, în schimb, nici un număr de clovnerie, nici o jonglerie sau pantomimă, care ar fi înviorat reprezentația și ar fi valorificat și potențialul interpreților. Actorii se agită, se străduiesc, dar nu reușesc decât un *Nicollo* (Cezar

Antal) plângăcios, un *Filippo* (Victor Giurescu) inconstant, care începe cu un mers de Charlot, dar îl abandonează pe parcurs, mai încearcă să imite un pitic şi un varan, dar o face expediat, un *Peppino* (Tudor Tăbăcaru) şi un *Totolino* (Florin Mircea jr.) inconsistenţi.

T.T.-ul are o veche legătură de suflet cu Matei Vişniec, fiind prima scenă autohtonă unde Nicolae Scarlat a montat, după 1990, un text al compatriotului autoexilat în Franţa şi trecut la index de autorităţile comuniste (*Bine, mamă, dar ăştia povestesc în actul doi ce se-ntâmplă-n actu-ntâi!).* În ciuda strădaniilor, pe care ni le imaginăm, *Angajare de clovn* de-acum nu le-a reuşit celor de la Piatra Neamţ. Păcat!

Teatrul Tineretului Piatra Neamţ – Angajare de clovn **de Matei Vişniec, un spectacol de Louise Dănceanu. Cu: Tudor Tăbăcaru (*Peppino*), Victor Giurescu (*Filippo*), Cezar Antal (*Nicollo*), Florin Mircea jr. (*Totolino*), Adina Suciu (*Lolla*). Data premierei: 17 februarie 2007.**

Animaţia şi teatralitatea modernă

Despre puterea de expresie a păpuşii vorbeşte, indirect desigur, cel mai recent proiect realizat de Trupa ieşeană „Synchret", prezentat publicului în sala „Benjamin Fondane" de la Centrul Cultural Francez. E un proiect mai puţin obişnuit: ***Cidul*** de Pierre Corneille, montat într-o versiune cu păpuşi, pe un scenariu comprimat la o întindere de o oră şi jumătate, cu o distribuţie de patru

actori (Raluca Bujoreanu, Mirela Leahu, Ciprian Huțanu, Alexandru Petrila), dintre care unul, ultimul, își asumă, într-un soi de lectură dramatizată, toate „vocile" poveștii.

Trupa „Synchret" există și funcționează în Iași de câțiva an (2002), sub forma unei companii independente, principalii săi animatori fiind Raluca Bujoreanu și Ciprian Huțanu, lectori la Universitatea de Arte „George Enescu", Departamentul Teatru. Synchretiștii lucrează într-un ritm de „anul și producția", fiecare nouă producție impresionând prin capitalul său inovativ. Acum, „pariul" lui Ciprian Huțanu, cel care semnează punerile în scenă, a fost să dovedească faptul că orice piesă de teatru, chiar și una clasică, scrisă pentru oamenii mari, poate fi reprezentată la fel de bine și apelând la mijloace ce țin de inanimat. Istoria genului a înscris în paginile sale multe asemenea tentative, ceea ce o personalizează pe aceasta fiind maniera în care artiștii pun în discuție estetică raportul dintre actor și păpușă. Pentru Obrazțov, păpușa era o prelungire a actorului mânuitor; *Bread and Puppet* a insistat pe forța simbolică a marionetelor-gigant pe care le construiau; Roman Paska mizează pe realismul marionetelor, considerate ca dublu al omului. De această perspectivă se apropie și viziunea celor de la „Synchret", care se joacă subtil cu raportul dintre vizibil și ascuns, ca sursă a imaginarului. Scenografia (Gavril Siriteanu) a închipuit personajele sub forma unor păpuși de dimensiuni naturale. Capetele, realizate din silicon, sunt extrem de expresive, portretizând personajele

corneilliene după un model sculptural, dar conferindu-le, grație calităților materialului și mecanismelor de mânuire, și o flexibilitate deosebită. Eroii din *Cidul* sunt costumați ca în teatrul pentru adulți, conform contextului istoric, ceva mai stilizat, e drept, și prind viață prin intervenția câte unui actor și glas, prin lectura textului în maniera despre care vorbeam ceva mai sus. Manieră care, din păcate, de la un moment dat cade în monotonie, interpretul, abia student în anul I, neavând experiența cerută de o asemenea varietate. Fiecare actor își asumă mai multe roluri, cu o economie a distribuției care mizează pe eficiența maximă în scenă. Toată lumea se descurcă bine, celebra poveste de dragoste a lui Rodrigo și a Ximenei fiind, și într-o asemenea formulă cu păpuși, cât se poate de convingătoare.

Dincolo de spunerea narațiunii și de doza de emoție, interesant este felul în care spectacolul abordează relația dintre actorul-mânuitor și personaj, dintre om și inanimat. Păpușa devine o dublură a animatorului, pentru spectator fiind mai importantă decât artistul care îi dă viață. Camuflați nu în obișnuitele costume negre de scenă, ci în pelerine de tip monahal, cu glugă, jumătate albe, jumătate negre, și cu un machiaj similar, actorii își asumă, cu umilință creatoare, postura discretă de mânuitor tăcut și supus, aflat în slujba păpușii căreia îi dă viață. Personajul este astfel scindat: o parte din el o constituie păpușa, inanimatul, cealaltă, e actorul. Fiecare personaj e o asemenea dualitate: manevrat din exterior, nu e numai actor, dar nu poate fi nici numai păpușă, e unitar ca existență scenică. Printre cele mai frumoase secvențe, ingenios rezolvate regizoral, se numără aceea a duelului și finalul, în care inertul este agățat în cui, iar privitorului i se dezvăluie adevăratul demirug al scenei.

Cidul celor de la „Synchret" e o îndrăzneală artistică împlinită, care readuce în discuție potențialul expresiv al păpușii și animația ca element semnificativ al teatralității moderne. Fără o trupă stabilă, fără angajați cu „carte de muncă", fără bugetare de la stat, fără o sală proprie, deci cu un efort substanțial, „Synchret" și-a decupat o identitate, dovedind că merită sprijinit. De toți cei ce o pot face.

Centrul Cultural Francez Iași, Compania de Teatru „Synchret" – Cidul **de Pierre Corneille. Regia: Ciprian Huțanu. Scenografia: Gavril Siriteanu. Cu: Raluca Bujoreanu, Mirela Leahu, Ciprian Huțanu, Alexandru Petrila. Data premierei: 14 februarie 2007.**

Nicolae PRELIPCEANU

Experimentul Cristofor la Buzău

O piesă scrisă de Aurel Baranga în 1965 nu mai părea „competitivă" în 2007. Și totuși, ***Fii cuminte, Cristofor!*** rezistă. Am văzut spectacolul Teatrului „G. Ciprian" din Buzău în seara când, la câteva sute de metri mai încolo, pe bulevard, cinematograful Scala îl primea pe Nikita Mihalkov în triumf. Nici sala de la „Nottara" nu era, însă, goală. Acum peste 30 de ani, Aureliu Manea, un

Silviu BIRIŞ şi Tania POPA

mare regizor din generația lui Andrei Șerban, unii spuneau chiar marele, susținea că el poate să facă spectacol cu orice text, la rigoare și cu unul de ziar (vă amintiți ce ziare apăreau atunci!) și cu orice actori. În cazul lui „Cristofor...", textul are încă valențe dramatice și mai ales nu este atins deloc de ideologia dominantă în anul când a fost scris scris. Diana Lupescu debutează ca regizor cu acest spectacol care prinde publicul, mi s-a spus, și la Buzău, orașul de reședință al teatrului, dar l-a prins și pe cel de la București. Ca și acum vreo șase ani, când piesa a mai fost reluată, la Iași, tot în regia unui actor, acolo Liviu Manoliu, spectacolul s-a centrat în jurul unui personaj lateral, dna Sava, Victoria Sava, Vichi. Acolo, aflu de la colega mea de mult hulit juriu UNITER, Oltița Cîntec, rolul i s-a încredințat actriței Mihaela Arsenescu-Werner. Aici, e rândul Magdei Catone să creeze un personaj memorabil. Calitățile acestei actrițe le-am remarcat încă de la o producție din studenția (sa), cu *Între etaje* de Dumitru Solomon, jucată la Casandra. Era, oarecum, și-a amintit Magda Catone când i-am vorbit de acel spectacol, ceva asemănător. Aflu de la Oltița Cîntec că și acolo personajul cânta (sic!) anumite replici sau cuvinte, în stil belcanto. Magdei Catone îi reușesc aici de minune și graseiatul prețios și ridicol, cât și vocalizele, de ai zice că n-a făcut decât asta toată viața ei de actriță. Evoluția de la cucoana ultraelegantă și prețioasă, schimbând perucile amețitor, la aproape servitoarea despletită dinspre final, când lucrurile se încurcă rău de tot, îi dă posibilitatea să-și etaleze întreaga gamă a talentului. Silviu Biriș, în rolul maestrului Cristofor Bellea, compozitor cu aere și capricii de vedetă, este o apariție captivantă pentru public, el se mișcă pe scenă foarte sigur de forțele sale, de la un capăt la altul al spectacolului. L-am mai văzut, ultima oară în *Viața mea sexuală* de la Național, și se află într-un moment fast al carierei sale. O revelație este Cristian Nicolae în rolul lui Valeriu Stambuliu, profesorul de română cam aerian, gen Miroiu din *Steaua fără nume* a lui Mihail Sebastian, plus un pic din amicul acestuia Udrea, căci Stambuliu a terminat un studiu important despre limba malgașă. Cristian Nicolae își construiește rolul cu economie de mijloace, alegând mișcări, gesturi caracteristice dar nu enervant aceleași. Personajul care ar trebui să fie vedeta spectacolului, cum este, de fapt, a poveștii, Emma Bellea și Anca Stambuliu, jucate mereu de aceeași actriță, este intepretat aici de Tania Popa, care pare depășită de anvergura celui de-al doilea rol, cel – culmea! – tocmai de vedetă a scenei. Tania Popa este, totuși, o apariție plăcută, în tonul agreabil al spectacolului. Poate și vocea sa o trădează în cel de-al doilea rol, cel al femeii fatale, să-i zicem. Cum nu am văzut spectacolul de acum nu știu câte zeci de ani, cu Marcela Rusu în dublul rol al soției (profesoară obosită) și al actriței (femeie de lume), m-am mulțumit cu cele două întruchipări realizate de Tania Popa.

Una peste alta, inclusiv scenografia Adrianei Raicu, simplă, mai mult sugerând, spectacolul place penru că este plin de vervă, iar actorii, fără excepție, transmit sălii propria-le plăcere de a juca. Dacă piesa nu este o capodoperă de adâncime, ea se ține în picioare, Baranga era cunoscut ca un foarte bun comediograf și dacă n-ar fi căzut sub zodia neagră a ideologiei, căreia a fost silit să i se supună ca să existe, piesele sale s-ar fi jucat poate cu același succes și azi. Oricum, experimentul „Cristofor" este unul reușit și trebuie să-i dăm directorului Teatrului din Buzău ce e al...ei, căci Marinela Țepuș, sunt sigur, are meritele sale în acest succes.

Ruxandra ANTON

Magia durerii

Marcel (Max) Blecher, născut în Botoşani, într-o familie înstărită de origine evreiască, a murit la doar 29 de ani, după lungile suferinţe date de o boală incurabilă la acea vreme, morbul lui Pott, tuberculoză la coloana vertebrală, care s-a declanşat în timp ce era student la Facultatea de Medicină din Paris. Viaţa petrecută în sanatoriile din Berk (Franţa), Leysin (Elveţia) şi apoi Techirghiol, i-au inspirat scrierile. Eugen Ionesco îl numea ,,acest Kafka român", iar în *Jurnalul* lui Mihail Sebastian, Max Blecher este un personaj important. Opera sa este remarcată postum de critica literară care-l consideră principalul reprezentant al literaturii autenticităţii, dar îl situează şi între precursorii noului roman şi în rândul marilor scriitori existenţialişti precum Franz Kafka, Robert Walser, Bruno Schulz.

Remarcabilă este, astfel, alegerea dar şi adaptarea făcută de Radu Afrim după romanul ***Inimi cicatrizate***, monologuri din *Vizuina luminată* şi selecţii de versuri din *Corp transparent.* După atât de multe cronici scrise despre acest spectacol, e greu să mai adaugi ceva fără riscul de a repeta, dar e şi mai greu să nu scrii nimic. Mult timp de la vizionare am rămas cu acea bucurie pe care ţi-o poate da un fapt de artă total împlinit, însă sentimentul era atât de puternic încât se manifesta ca o împlinire a mea. Aşa că am aşteptat să trec puţin de graniţa acelui extaz şi să înţeleg de unde vine farmecul spectacolului. Fiindcă, nu? cum poate să te farmece o lume captivă bolilor trupeşti? Poate pentru că acest spectacol dezvăluie calea pe care a mers Radu Afrim dintotdeauna în spectacolele lui, de multe ori controversate, şi care aici atinge acel vârf greu de egalat: estetica urâtului. Fiindcă Radu Afrim îndrăzneşte să aşeze sub lupă tot ce pare a fi strict intim, scabros, răscolitor, reflectând o imagine care poate nu te aşteptai să fie substanţial artistică. El te apropie de lucrurile cu care de obicei te temi să te întâlneşti, pe care le ţii ascunse în seiful prejudecăţilor şi are darul de a te face să simţi totul ca pe o terapie spirituală, profund iniţiatică. Despre asta e vorba şi aici: spectacolul este făcut cu mijloacele iniţierii, căci e gândit ca o iniţiere. Apropierea spectatorului de personaje nu se rezumă doar la aşezarea lui pe gradenele de pe scenă, totul începe înainte de derularea jocului propriu-zis, căci încă de la început intrăm deja în atmosferă: Eva îşi spală într-o covată căluţul de ghips al dorurilor ei, Wandeska bate drumuri imaginare în colivia sanatoriului aşteptând acel ,,ceva" care nu poate fi atins cu mâinile ei înfăşurate în ghips, Quintonce şi Solange sunt doi tineri plini de viaţă care se iubesc undeva în lumea din afara Berckului. Încet-încet, peisajul de-afară dispare ,,ca tăiat cu foarfeca" şi primeşti cu ,,seninătate" vestea bolii lui Emanuel, fiindcă toate evenimentele grave ale vieţii aşa sunt primite: cu seninul speranţei că nouă nu ni se va întâmpla. Drumul lui Emanuel până la Berck, privit printr-o fereastră de tren, poezia tristă a acestui colţ izolat de lume fac parte tot din iniţierea fără de care nu ai putea înţelege această lume diferită de a ta. Aici s-ar mai afla un centru care dă greutate emoţională spectacolului: materializarea ideii că un om bolnav trupeşte rămâne întreg sufleteşte şi că sufletul e mereu în căutarea dragostei. De aceea, bolnavii de la Berck nu inspiră compasiune, ci răscolesc în sănătatea inimii şi sufletului. Pe un ecran – pavoazat cu nisip, sfori, melci şi scoici pietrificate – se derulează peisajul cu trestii bătute de vânt (,,omul e o trestie", nu?) şi casele cenuşii de atâtea ploi din Berck, cu

Marian ADOCHIȚEI, Emilian OPREA și copilul Ionuț TUNESCU

orizontul şi marea pustie, dar şi secvenţe în alb-negru, dintr-un alt timp, cu personajele alergând, pline de viaţă, pe plajă. Versurile sfâşie trist un colţ ascuns al acestei lumi, scrise pe ecranul cu imagini şi suprapuse ecoului rostirii lor de către personaje; mijloc scenic care sublimează şi conturează narativ povestea.

Sunt şi câteva scene „tari", unde grotescul se transformă, ca prin farmec, în obiect de artă. Pot să spun că rafinamentul şi precizia cu care sunt construite aceste scene, alcătuiesc adevărate tablouri de stare, dacă pot să folosesc această expresie în teatru: scena în care Wandeska ajunge la performanţa să soarbă singură o parte din oul crud, lăsat în farfurie de către Eva, sau cea în care tot ea vorbeşte cu pasiune halucinantă despre frumuseţea peştilor de pe tarabele din piaţă; scena în care Eva dansează şi cea în care povesteşte despre moartea calului ei mult iubit, din care a mâncat un biftec pentru a nu se despărţi de el niciodată; sau scenele erotice dintre Solange şi Emanuel, Cora şi Roger. Un alt tip de discurs concentrat este cel folosit în scenele sugestive, metaforice: scena gramofoanelor; cea în care sanatoriul prinde viaţă vara, prin invazia clienţilor ocazionali; dansul bolnavilor, imitând mersul lui Quintonce, după ce el moare; şi scena de vârf a acestui spectacol, în care Eva dă o adevărată reprezentaţie cu gramofoanele ei din ghips, purtate în buzunarul şorţului de bucătăreasă-infirmieră, care par să prindă suflet şi să vorbească despre iubirea ei infinită de viaţă, despre erotismul ei care nu poate fi interzis de boală, despre bucuriile mărunte ce-i dau forţa de a nu abandona acel loc. Intenţia regizorului de a nu deprima se poate proba şi prin umorul care, chiar dacă e de sorginte cinică sau ironică de cele mai multe ori, este cât se poate de firesc şi mobilizator: Eva pe plajă, Ernest o scoate afară forţat pe Eva, Emanuel primeşte pe tava cu mâncare şi proba de urină a lui Quintonce, comentariul lui Emanuel vizavi de fotografiile porno ale lui Quintonce, etc. Senzorialul acestui spectacol este dus în toate planurile alcătuirii lui, începând cu mirosul de spital al mâncării pe care Eva o împarte bolnavilor, continuând cu accentele puse pe jocul actorilor, cu proiecţiile filmice şi coloana sonoră şi terminând cu elementele scenografice. Alina Herescu a reuşit, şi de această dată, să creeze un dialog perfect între text şi regie, folosind ghipsul ca liant principal (corsetele şi gutierele bolnavilor, scaunele bandajate, umbrela Evei, telefonul bolnavilor, toate din ghips), dar şi ecranul din pânză cu nisip întărit, pe care sunt proiectate imagini din lumea de afară şi imagini microscopice ale unei lumi ascunse ochiului, paturile speciale pe rotile, cu oglinzi rotative, dar şi costumele personajelor care prin eleganţa lor, păstrează acea amprentă a lumii pe care au părăsit-o. Însă, forţa vie a acestui spectacol se află, fără îndoială, în jocul actorilor. Rareori mi-a fost dat să văd performanţe la aproape toţi actorii. Marian Adochiţei, în rolul lui Emanuel, joacă un autentic amestec de candoare, furie, uimire, dar şi detaşarea necesară supravieţuirii, astfel că el îşi găseşte libertatea chiar şi acolo unde e pierdută: la Berck va avea libertatea de a lenevi cât poftеşte. El este cel care introspectează şi contemplă lumea din jur într-un proces continuu de autodefinire, ceea ce îl va duce uşor de la iubire pasională la indiferenţă, atunci când o cunoaşte pe Solange. Mihai Smarandache are cea mai grea misiune în rolul lui Quintonce: aceea de a-şi supune corpul la un mers contorsionat, dar o face cu atâta naturaleţe, încât nu poţi să-l surprinzi nicio secundă într-o ipostază normală. El este cel trecut prin mai multe sanatorii, supus la cele mai multe operaţii, încât pentru el o operaţie echivalează cu băutul unui pahar cu apă. Speranţa sa de însănătoşire este legată de o minune şi, cu toate astea, nu-şi pierde dorinţa şi visul de a mai iubi şi a fi iubit. Sunt două momente remarcabile ale lui Mihai Smarandache: cel în care intră, fără să ezite, în cursa de cros cu Tonio şi cel în care îşi termină cursa cu viaţa într-un hohot de râs diabolic. Eva cred că rămâne personajul

cel mai complex şi ciudat, care este şi jucat memorabil de către Lana Moscaliuc. La ea, căldura sufletească, nebunia, prostia, uneori răutatea seamănă izbitor cu deformaţiile corpului său. Deşi e vindecată, a rămas în sanatoriu ca o piesă indispensabilă acestuia. Emilian Oprea şi-l asumă în mod firesc pe Ernest, personajul care, deşi vindecat, şi el mai rămâne un timp pentru a se îngriji de moralul celor internaţi, uneori judecându-i cu cinism, alteori având idei năstruşnice de mobilizare a lor, cum e cea cu petrecerea în cinstea sosirii lui Emanuel, însă cu o participare afectivă adevărată. Poate că are în el frica reîntâlnirii cu lumea din afara sanatoriului. Diana Lupan portretizează o Wandeska misterioasă, seducătoare, dar intangibilă; Georgiana Mazilescu, prin personajul Isa, aduce femeia visătoare, încrezătoare în cele mai imposibile lucruri, capabilă să iubească tainic dacă dragostea nu îi este împărtăşită; Nicoleta Lefter, prin rolul lui Solange, creionează femeia-copil, capricioasă şi melancolică, iar Cora, interpretată de Turchian Guzin Nasurla, este femeia practică, fără mofturi, care trăieşte clipa. Şi ceilalţi actori, pe care nu i-am enumerat (Dan Zorilă – un dr. Ceriez nonşalant şi liniştitor; Bogdan Bucătaru – un Tonio blând şi naiv; Cristina Oprean – o doamnă Tils înţepenită în reguli şi principii; Diana Cheregi – cu alură autentică de medic; Alexandru Mereuţă – o figură stranie şi colorată a omului cu pietre; Remus Archip – un bolnav care uită lesne de urmări când e vorba de sex; Loredana Marinela Luca – o Anna expansivă şi superficială), intră în acelaşi registru de personaje, chiar dacă nu au aceeaşi prezenţă percutantă, dar fac să se îmbine toate straturile acestui spectacol de excepţie. Nu trebuie uitaţi copiii Ionuţ Tunescu şi Sorina Urzică, al căror zâmbet grav întipărit pe faţă aminteşte că „cicatricile sunt ţesuturi insensibile la frig, la cald şi la durere".

Teatrul Naţional Constanţa, Compania „Ovidius" – Inimi cicatrizate **de Max Blecher. Dramatizare, regie, coloana sonoră, foto, filmări: Radu Afrim. Scenografie: Alina Herescu. Video artist: Florina Titz. Cu: Marian Adochiţei (*Emanuel*), Lana Moscaliuc (*Eva*), Nicoleta Lefter (*Solange*), Emilian Oprea (*Ernest*), Mihai Smarandache (*Quintonce*), Diana Lupan (*Wandeska*), Georgiana Mazilescu (*Isa*), Dan Zorilă (*dr. Cer*), Bogdan Bucătaru (*Tonio*), Cristina Oprean (*doamna Tils*), Diana Cheregi (*medic*), Alexandru Mereuţă (*omul cu pietre*), Turchian Guzin Nasurla (*Cora*), Remus Archip (*Roger*), Loredana Marinela Luca (*Anna*), Ionuţ Tunescu (*copilul*), Sorina Urzică (*fetiţa*). Data premierei: 28 octombrie 2006; data reprezentaţiei: 20 ianuarie 2007.**

Umor în negru, tristeţe în alb

Prima încercare a lui Gogol de a dramatiza tema căsătoriei din interes, datează din 1833, însă, nemulţumit de ea, dar şi fiindcă a început să scrie *Revizorul*, o abandonează. La insistenţele actorului Sepkin, reia lucrul la piesă, schimbând locul acţiunii, titlul, replicile şi unele personaje. Iniţial, acţiunea se desfăşura la ţară, personajele fiind mici moşieri. În variata finală, totul se întâmplă la St. Petersburg, în lumea micii burghezii alcătuită din funcţionari şi negustori. În această nouă formă, autorul a introdus două personaje principale: Podkoliosin şi Kocikariov. Lectura publică a comediei ***Căsătoria*** a avut loc în 4 mai 1835 la Moscova. În 1842, la 9 decembrie, are loc premiera la St. Petersburg şi, un an mai târziu, premiera moscovită la Teatrul Mare.

În prim-plan: Nicoleta BOLCA

Piesa a fost montată de curând şi la Teatrul Dramatic din Petroşani, teatru care, cu toate că are o trupă formată doar din treisprezece actori, reuşeşte un repertoriu ce cuprinde opt - nouă spectacole pe stagiune. Spectacole ce sunt atât din zona genului dramatic cât şi din cea a teatrului pentru copii, pentru că, în localitate, se simte lipsa unei instituţii cu acest specific.

Căsătoria, în viziunea regizorală şi scenografică a lui Gelu Badea, este de o simplitate şi acurateţe menite să actualizeze piesa. Spectacolele se joacă, într-un decor în alb şi negru. Camera lui Podkoliosin, având pereţi tapisaţi cu mătase albă şi doar o canapea neagră, costumele personajelor în aceleaşi culori, dar şi cortina albă, transparentă, de la sfârşitul spectacolului, alcătuiesc coordonatele imagistice ale acestui itinerar în lumea otrăvită de goana după avere, în detrimentul adevăratei valori pe care ar trebui să se bazeze o căsătorie: dragostea. Pe această structură de alb şi negru se face judecata actelor umane şi separarea lor: adevărul de minciună, falsul de autentic, divinul de profan.

Coloana sonoră, prin vocea pasională a cântăreţei finlandeze Nightwish, se mulează insinuant pe ambient, răscolind „sufletele moarte" ale personajelor. Un alt element inedit şi inspirat este dublarea Agafiei, fata de măritat, cu alt personaj, complet diferit ca înfăţişare: cea autentică e timidă şi nu vorbeşte decât strictul necesar, în timp ce cealaltă îi reproduce gândurile şi dorinţele ascunse. Din păcate, cele două actriţe nu accentuează, nu se completează prin sincronizare, nu dau senzaţia unui singur personaj, fapt ce creează confuzie. De cele mai multe ori, ele joacă personaje de sine stătătoare şi doar mişcarea regizorală impusă mai corectează această lipsă. Bărbaţii poartă fracuri negre şi cămăşi albe, detaliu ce elimină orice încadrare într-o clasă socială anume şi îi înregimentează în acelaşi pluton moral.

În aceeași idee generoasă, de a satirizarea stereotipiilor comportamentale ale pretendenților, se află și mișcarea lor „în oglindă", sincronizată. Sugestivă este scena în care toți i-au adus miresei în dar câte un buchet de flori roșii, identic, sau cea în care vorbesc concomitent la telefonul mobil. Însă, dincolo de satiră, de comicul de limbaj sau de situație, transpare o tristețe densă care subliniază teama de căsătorie a lui Podkoliosin, naivitatea ridicolă a Agafiei, situațiile penibile ale pretendenților, prețul umilințelor plătit de pețitoarea Feokla, falsitatea prieteniei dintre Podkoliosin și Kocikariov, toate fiind grefe adânci pe fața unei societăți conduse de puterea banului. Stângăciile lui Podkoliosin vin dintr-o mai bună cunoaștere a limbajului superficial al comunicării, al automatismelor, decât cel al exprimării directe a propriilor dorințe, iar rolul este destul de bine nuanțat de către Dorin Ceagoreanu. Agafia, care la început pare să guste cu inocență jocul măritișului ei, se trezește și înțelege târgul la care este supusă. Din păcate, cele două actrițe, Izabela Badovics și Irina Bodea, nu au destul nerv pentru a stăpâni toată încărcătura emoțională a acestui personaj. Nici Nicolae Vicol, în susținerea partiturii lui Kocikariov, prietenul lui Podkoliosin, nu-și nuanțează îndeajuns demonismul și agresivitatea. E liniar ca joc, însă până la urmă convinge, în mare parte. În rolul Arinei, mătușa care supraveghează evoluția măritișului Agafiei, Oana Liciu-Gogu readuce în scenă, destul de bine construit, chipul emblematic al femeii perfide ce ascunde sub fațada gesturilor impozante, spoiala unui caracter mizerabil. Însă toată greutatea acestui spectacol, la nivelul jocului, este dată de actrița Nicoleta Bolcă în rolul pețitoarei *Feokla Ivanovna*: bine mai știe ea să-și vândă marfa: „o delicatesă cu zestre bună: casă din piatră cu două etaje, acareturi și tot ce trebuie, un tată mort și o mătușă". Cinci pețitori aduce ea: locotenentul de marină în rezervă *Jevakin* (bine caricaturizat de Ciprian Almășan), șeful de departament *Ivan Pavlovici Iaicinița* (foarte energic, Mihai Sima reușește să dea cel mai complex personaj secundar: între clovnerie, sensibilitate desuetă, aroganță și prostie, el nu se sfiește să citească lista zestrei, înainte de orice), ofițerul de infanterie *Anucikin* (Dragoș Spahiu dă o dimensiune ridicolă personajului care pretinde o nevastă vorbitoare de franceză în timp ce el nu știe) și negustorul *Starikov* (Gheorghe Stoica reușește să-i dea o prezență comică personajului său, deși nu este lăsat de către rivalii săi să spună nici măcar cum îl cheamă) și cea mai bună partidă – funcționarul *Ivan Kuzmici Podkoliosin* (Dorin Ceagoreanu, vizibil mai bun și datorită ritmului imprimat de partenera sa, Nicoleta Bolcă). Frumoasă și temperamentală, Nicoleta Bolcă trece cu ușurință de la registrul grav din rolul Annei Christie (în care am văzut-o cu o seară în urmă) și își asumă personajul Feokla în cele mai imprevizibile reacții – când e vicleană, când victimă, când e dominatoare și fermă, ironică sau acidă, furioasă sau înțelegătoare și sensibilizată de propriile-i victime – reușind să țină în corzile ritmului ei întregul spectacol. Un element care face asonanță cu întreaga gândire regizorală este însă comentariul exterior al lui Kocikariov despre cele ce se vor petrece imediat sau chiar se petrec, căci, ostentativ și facil în încercarea de a interactiva cu sala, are efectul de a plusa pe un text care nu are nevoie de sublinieri sau retușuri.

Teatrul Dramatic „Ion D. Sîrbu", Petroșani – Căsătoria **de N. V. Gogol. Traducerea: Emil Iordache. Regia și scenografia: Gelu Badea. Cu: Nicoleta Bolcă (*Feokla Ivanovna*), Nicolae Vicol (*Kocikariov*), Dorin Ceagoreanu (*Podkoliosin*), Mihai Sima (*Ivan Pavlovici Iaicinița*), Dragoș Spahiu (*Anucikin*), Izabela Badovicz, Irina Bodea (*Agafia Tihonovna*), Ciprian Almășan (*Jevakin*), Oana Liciu-Gogu (*Arina Panteleinovna*), Gheorghe Stoica (*Starikov*). Data premierei: 11 noiembrie 2006; data reprezentației: 10 martie 2007.**

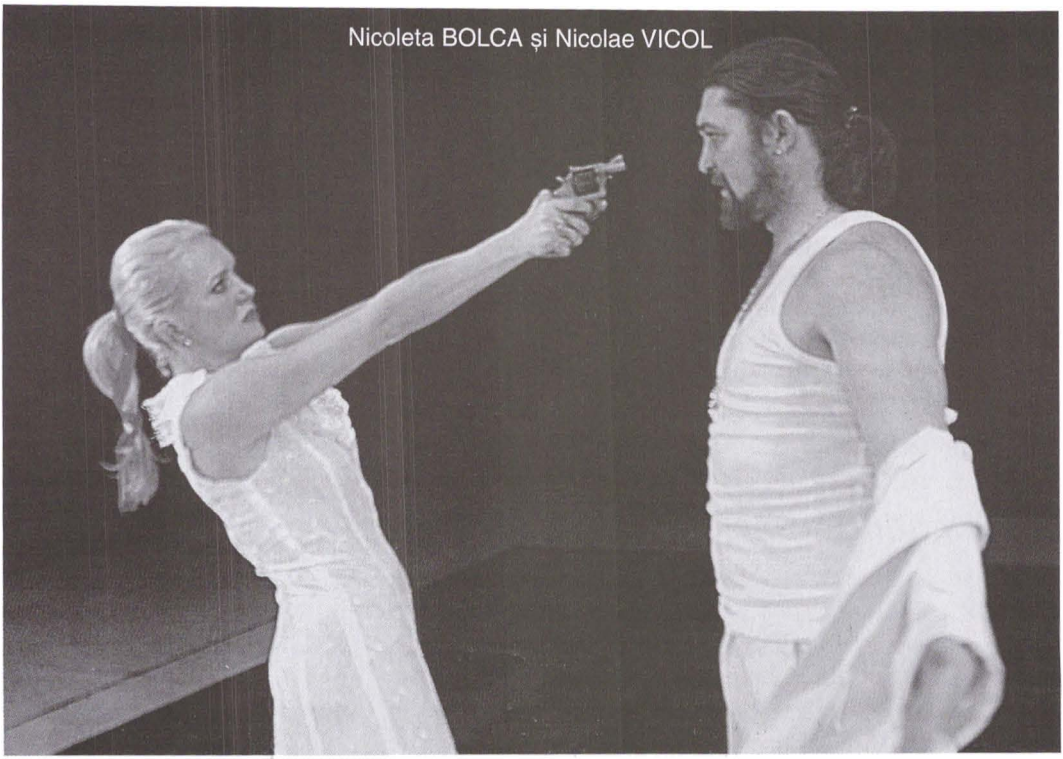
Dragostea și marea

Una dintre ele cele mai semnificative piese ale lui O'Neill, ***Anna Christie***, a fost montată de către Horațiu Ioan Apan la Teatru Dramatic „Ion D. Sîrbu". Și cred că regizorul a reușit să se apropie cu deplină înțelegere rostul textului. Căci piesele autorului american se ramifică în diverse direcții problematice și complexe, pornind de la o poveste singulară și interesantă. Acest lucru poate fi un avantaj pentru orice transpunere scenică, dar implică și riscuri, dacă lucrul *pe emoție* și *pe tipologii* nu este bine strunit. Or, acest spectacol tocmai aici își află calitățile. Rezultatul este un spectacol de atmosferă, care te face să pleci din sală cu impresia că ai trăit, cu adevărat, în lumea personajelor. Sunt momente dense ca trăire și frumusețe înțelegerea mesajului devine accesibilă oricui.

Dacă mă gândesc la ce spunea autorul despre viață, cum că: ,,Viața cu adevărat trăită este în trecut sau în viitor, prezentul este un interludiu... un straniu interludiu în care recurgem la trecut sau viitor ca să ne slujească drept mărturie că trăim" și încerc să disting secvențe din acest interludiu pe scena Petroșanilor, aflu, metaforic vorbind, că fiecare om urcă la un moment dat pe un vas maritim pentru a se întâlni cu sine însuși. De aceea, mi se pare neinspirată și prea explicită scenografia propusă de Vioara Bara. Dacă Eugene O'Neill a spus că ,,Eroul piesei *Anna Christie* este duhul mării", ceea ce poate fi o parte din adevăr, asta nu înseamnă că personajul trebuie să fie construit figurativ, reprezentat printr-o mireasă urcată pe picioroange, care, ca o păpușă mecanică, traversează, din când în când scena. Marea este, în esență, acel purgatoriu al Annei unde trecutul se destramă. Iar câtă vreme Anna și Chris lasă să transpară ,,Duhul mării" în ei, mireasa mecanică devine un artificiu inutil. De asemenea, bancul de pești strălucitori care trece pe deasupra valurilor, prin fața fundalului ce reproduce imaginea mării, este iarăși un element redundant. Cu atât mai mult cu cât imaginea creată dă impresia unui basm pentru copii. Apoi, și scena acoperită cu bulgări de sare, în loc de nisip, care îngreunează mișcarea actorilor, este iarăși o prețiozitate a decorului. Pe când decupajul din scânduri, sugerând o parte din puntea vasului, da! este potrivit și la locul lui. Costumele sunt făcute în linia personajelor și evidențiază caracterul fiecăruia, într-un mod echilibrat.

Pe scheletul unei povești de viață verosimilă, cu tentă romantică, spectaculoasă și ușor stranie este construită drama personajelor. Anna, care nu-și văzuse tatăl din copilărie, singura lor legătură, în tot acest răstimp, fiind scrisorile care aduceau vești trucate, liniștitoare, își anunță sosirea într-un port la malul mării. Aici își regăsește tatăl, pe Chris Christopherson, căpitanul unui vas sărăcăcios. Întâlnirea și apoi convietuirea celor doi capătă consistență, din perspectiva înțelegerii mării ca fenomen schimbător de destine. Pentru Chris, chemarea mării a fost fatală, i-a spulberat viața de pe uscat; pentru Anna, însă, e un prilej de a-și regăsi demnitatea. Dragostea ei adevărată pentru Mat Burke, marinarul naufragiat pe corabia lor, o obligă să nu-i ascundă trecutul, un act de mare curaj și noblețe pe care Mat nu-l apreciază și nu-l înțelege, orbit de gândul că a putut iubi o prostituată. Dar ce diferență poate fi între ea, cea care a vândut dragoste pentru a putea supraviețui, și el, cel care a cumpărat-o adesea în bordelurile din porturile în care a acostat corabia sa?

Cele două dimensiuni cu care se confruntă personajele, dragostea și marea, sunt analizate gradat la nivelul detaliului psihologic și duse până la limita lor


Nicoleta BOLCA și Nicolae VICOL

extremă. De remarcat este faptul că marea, în acest spectacol, nu este o simplă metaforă: ea apare ca un sentiment viu și dominator asupra caracterelor, straniu de multe ori, cu forța de a schimba viața personajelor. De aceea este importantă evidențierea detaliului psihologic al eroilor. Nicoleta Bolcă (*Anna*), are puterea de a cutremura spectatorul prin tensiunile pe care le imprimă emoției. Puritatea rostirii și trăirii fiecărei replici, dar și naturalețea cu care trece de la o stare la alta dau o anumită tărie autentică personajului, chiar și atunci când nostalgia și tristețea îl copleșesc. Nicolae Vicol portretizează un Mat Burke – convingător, între o anumită delicatețe sufletească, romantică și primitivă, orgoliu și brutalitate bărbătească. Relația dintre el și Anna este bine conturată, nuanțată în cele mai mici detalii, de la privire la fiecare gest și sentiment exteriorizat, fără nicio stridență a jocului.

O bună prestație o au și ceilalți actori, fără a excela într-un joc pătrunzător, deplin. Nicoleta Niculescu, în rolul lui Marthy, reușește să portretizeze prostituata din porturi, grotească prin indecență comportamentală și nonșalanța cu care vorbește batjocoritor, dar simpatică prin bunătate și căldură sufletească. Ciprian Almășan are un joc corect, în rolul barmanului Larry, care nu întrece măsura în a intra în sufletele clienților lui, deși barul marinarilor e un loc plin de secrete din viața lor. Alături de barman, *Johnny* (Dragoș Spahiu) și poștașul (Mihai Sima) redau atmosfera specifică din porturi prin atitudinea lor de oameni ai uscatului, legați oarecum sufletește de oamenii mării. Prin Rosmarin Delica, în rolul lui Chris Christopherson, se conturează adevărata dramă a oamenilor mării, dar și împlinirile pe care ei le gustă navigând și care-i și fac să se despartă atât de ușor de uscat. Între regretul că și-a părăsit familia și neputința de a renunța la viața pe mare, Chris are demnitatea actului făcut în deplină cunoștință. Iar dincolo de

accesele de furie, când învinuieşte marea de toate necazurile lui, există în el o bucurie de a trăi şi noblețe sufletească. Rosmarin Delica – deşi nu în toate ipostazele reuşeşte să ducă personajul şi să pună în valoare frământările lui, neavând acoperirea emoției potrivite pe situație şi replică, sau rostirea în tonalitatea şi accentele potrivite – tehnic vorbind nu are abateri grave. Şi Chris prinde viață şi susține spectacolul.

Teatrul Dramatic „Ion D. Sîrbu", Petroşani – Anna Christie **de Eugene O'Neill. Traducerea: Elena Galaction. Regia artistică: Horaţiu Ioan Apan. Scenografia: Vioara Bara. Regia tehnică: Valentin Ioniță. Sonorizare: Doina Matei. Cu: Nicoleta Bolcă (*Anna Christopherson*), Rosmarin Delica (*Chris Christopherson*), Nicolae Vicol (*Mat Burke*), Ciprian Almăşan (*Larry*), Nicoleta Niculescu (*Marthy Owen*), Dragoş Spahiu (*Johnny*), Mihai Sima (*Poştaşul*). Data premierei: 3 martie 2007; data reprezentației: 9 martie 2007.**

Constantin PARASCHIVESCU

Amante pentru vârsta a treia

În cadrul unui proiect inițiat de ARCUB şi Asociația pentru Cultură, Artă şi Turism „Sabin Făgărăşanu", un grup de actori sub conducerea regizorală a lui George Motoi a realizat un spectacol cu piesa dramaturgului francez Pierre Chesnot ***Puşlamaua***, găzduit pentru o serie de reprezentații în sala „Horia Lovinescu", a Teatrului Nottara. Text de acum douăzeci de ani, tradus la noi de Radu Beligan şi Liviu Dorneanu. Alegerea textului îi favorizează, pentru că nici nu le pune probleme dificile de interpretare, nici nu e departe de succesul de public pe care şi-l dorește, la urma urmei, fiecare artist.

Şi dramaturgul însuşi. Care l-a şi obținut pentru prima oară cu treizeci de ani în urmă, în 1976, la Comédie des Champs-Elysées, cu piesa *A vos souhaits* (*Cum doriți*), avându-l pe Bernard Blier în rol principal. Premiată, tradusă şi jucată în vreo 17 țări, printre care şi la noi cu titlul *Pielea ursului*. La T.N.B. i se joacă în 1983, în premieră mondială, *Cavoul de familie*, iar în stagiunea 2000–2001 *Vecina de alături*. Comedii de situație în bună parte, fructificând farsa, quiproquoul, hazul replicilor. Uneori în cascadă. „La piesele lui Chesnot se râde spontan, fără probleme – scrie *Le Figaro*. Nici nu ai timp să te întrebi de ce se râde". Cum tot astfel se întâmplă la *Puşlamaua* (*Un beau Salaud*). Pe un pretext simplu. După 20 de ani de căsătorie, François Moulin hotărăşte să-şi părăsească nevasta, cu care a parcurs etapele conjugale de pasiune, tandrețe, înțelegere, obişnuință şi a ajuns în punctul critic când, în loc să i se arunce în brațe, consoarta ia andrelele, un ghem de lână şi-i împletește un pulover. Aşa că e preferabilă „o adorabilă june", care nu tricotează. „Nu încă"... Nostimada e că doamna e foarte bună prietenă cu prima soție a lui François, Betty, cu care-şi petrece timpul şi se sfătuieşte. Dar năvălește furioasă peste ele şi o amantă cu care domnul avea relații de vreo opt ani, Barbara, neglijată şi ea în ultimul timp din cauza junei. Inutil să mai spun că apare şi ea spre sfârşit, că vor să-l lichideze, că o amică îi face avansuri şi că în toată tevatura soția îşi păstrează uzul rațiunii şi-l scoate, efectiv, din încurcătură.

Nu și din năravi; fericit, cavalerul tomnatic scoate celularul din buzunar și o sună pe Justine... a câta, oare?

Divertisment facil, desigur, dar jucat cu vervă, bine dispune și stârnește râsul pomenit de ziarul francez. George Motoi a imprimat ritmul alert, cu alternanțele hazlii între confesiunile lui François și complicitatea femeilor traduse în amor. Am avut surpriza să-l văd în Don Juanul sexagenar cu farmec autoironic pe Mihai Ciucă, am regăsit-o cu ținuta și inteligența scenice cunoscute pe Irina Mazanitis în rolul soției, Catherine, i-am remarcat, după o intrare cam furibundă, resursele comice ale Giliolei Brăileanu în ipostaza de Miță a amantei Barbara. Discretă Ileana Cernat în Betty, prietena consoartei, cu insinuări senzuale Jeanine Stavarache în amica Evelyne și de tot hazul traista-ursuleț din spatele Gabrielei Tudor, juna Marie-Pierre. Mai apare Mircea Nicolae Crețu în soțul Evelynei, care, ignorat de dramaturg, face pe cont propriu în compensație, două demonstrații de dans modern, Aflu că piesa e montată și la Pitești și se preconizează turnee, cu posibilitatea suplinirii unui interpret indisponibil cu cel din distribuția paralelă.

Mai și râdem „fără probleme", într-un prezent de jalnice telenovele cu demnitari!

Centrul de proiecte culturale ARCUB și Asociația pentru Cultură, Artă și Turism „Sabin Făgărășanu" – Pușlamaua **de Pierre Chesnot. În românește de Radu Beligan și Liviu Dorneanu. Un spectacol de George Motoi. Cu: Irina Mazanitis (*Catherine*), Ileana Cernat (*Betty*), Mihai Ciucă (*François Moulin*), Giliola Brăileanu (*Barbara*), Gabriela Toader (*Marie-Pierre*), Jeanine Stavarache (*Evelyne*), Mircea Nicolae Crețu (*Paul*). Premiera: 9 februarie 2007.**

Ionuț SOCIU

Speculații pe marginea unui spectacol

„La noi aici au fost și reacții în teatru. Nu sunt de acord să popularizăm răul, fiindcă și așa trăim într-o lume plină de rău. Am avut o discuție cu directorul teatrului și i-am cerut să aducă textul mâine să citim în consiliu anumite pasaje. Ca președinte al Comisiei de Cultură trebuie să iau o poziție. O să anunț și consiliul local pentru ca pe viitor să nu se mai întâmple așa ceva".
(Cristian Moisescu, președintele Comisiei de Cultură, Consiliul Județean Arad)

„Ah, ce proști suntem cu ideile noastre nesănătoase despre pudoare"
(Julien Green, *Jurnal*)

N-am crezut niciodată că Măniuțiu e un artist pudibond sau calofil. Cred că Măniuțiu este, în primul rând un artist, iar condiția unui artist nu este cea a unui pastor, cum nici scena nu e un amvon.

Un punct de pornire ar fi acesta: ***Iubirea Fedrei*** nu face parte din nicio categorie de spectacole. *Iubirea Fedrei* nu este un spectacol șocant, nu în asta constă identitatea lui.

Foto: Florin Biolan
Zoltan LOVAS

Spre deosebire de Andrei Şerban, Mihai Măniuţiu cunoaşte publicul autohton şi nu crede că aşa ceva nu s-a mai văzut pe plaiurile mioritice. Dar nici măcăr nu e vorba de o competiţie aici de genul *Cine şochează mai tare!!. Iubirea Fedrei* este un spectacol bun dintr-un motiv cât se poate de limpede: spectacolul este o lume în sine, este o lume care durează aproape două ore şi care colcăie de patimi şi sânge, este o altă realitate la care avem acces doar în calitate de *voyeuri* (în fond, nu e nici o diferenţă între ochiul nostru şi camera din scenă care înregistrează tot) şi care reuşeşte să ne tulbure într-atât, încât să nu ne mai simţim atât de confortabil în indiscreţia noastră de privitori pasivi.

. Se ridică astfel o întrebare esenţială: cât de inocenţi mai suntem din momentul în care am acceptat să coborâm în infernul în care Sarah Kane şi Mihai Măniuţiu ne *invită* cu atâta *căldură*? (aş spune chiar *fierbinţeală*). Cine are senzaţia că după astfel de spectacol poţi să pleci nepăsător şi relaxat ca după un mic număr de bâlci cu ciudaţi şi alienaţi (care te satisface tocmai că ei, alţii sunt ciudaţii, nebunii, nu tu, privitorul) va rămâne cu acea concepţie burgheză conform căreia teatrul trebuie să educe publicul, să-l cultive, să-i întărească moralitatea, dar cu o singură condiţie: să nu-l zgândărească prea tare şi să nu-i distrugă echilibrul la care lucrează de o viaţă.

*

Sunt curios ce reacţii a trezit acest spectacol în rândul celor care suferă de măniuţiofobie? Şi la fel mă întreb ce vor fi zicând fanii lui Măniuţiu ?! Cum vor primi un astfel de spectacol colegii mei de generaţie? Până ieri, Măniuţiu era prea grav, prea tragic, prea serios. După *Iubirea Fedrei,* cine mai poate spune asta?!

Acum câţiva ani, Gheorghe Crăciun publica *Pupa russa*, un roman care, din punct de vedere tematic, se înrudea cu literatura noului val milenarist. Diferenţa între *Pupa russa* şi celelalte romane se configura, în schimb, la nivel stilistic. Foarte mulţi ar putea să scrie despre o partidă de sex. Numai că la unii ar ieşi pornografie, iar la alţii literatură. *Iubirea Fedrei* este o *Pupa russa* a teatrului românesc contemporan (până la urmă şi Măniuţiu e un optezicist obsedat de corporalitate precum Crăciun) dar de aici nu ar trebui să se înţeleagă că demersul creator al lui Măniuţiu este o simplă demonstraţie de forţă (*vreţi să vedeţi că pot să fac şi eu ca voi? şi încă mai bine!??*), ci vine în siajul unor creaţii precum *Faust* sau *Woyzeck,* două dintre cele mai bune spectacole realizate de Măniuţiu în ultimii ani. Dacă la nivel tematic Măniuţiu se întâlneşte oarecum în acest moment cu Cărbunariu sau Afrim, în plan stilistic nu este compatibil decât cu el însuşi.

*

Scenografia lui Doru Păcurar este excelentă nu numai pentru că-ţi taie respiraţia din prima clipă, ci şi dintr-un motiv care de obicei este ignorat, dar care aici are un rol fundamental: locul (spaţiul) ajută la naşterea cuvântului. Nu suntem în faţa unui decor *frumos* pur şi simplu sau funcţional (în sensul clasic: dacă ai o puşcă în scenă e musai să tragi cu ea până la sfârşitul spectacolului), ci vorbim despre un spaţiu cu o dimensiune metafizică profundă. Este vizibilă în primul rând influenţa suprarealistă (primul care-mi vine în minte e chiar Salvador Dali), dar ceea ce acest spaţiu respiră este în primul rând o stare anxioasă, o senzaţie de sufocare, de lipsă de oxigen (poţi crede că te afli în interiorul unui vierme uriaş). Pentru amatorii de simboluri, acest spectacol poate fi o mană cerească, un rebus ceva mai complicat care se cere rezolvat cu *Dicţionarul de simboluri* sub nas.

Nu sunt un fan al unor asemenea interpretări – şi accept ideea de simbolism aici doar într-o cheie abstractă. Prefer ambiguitatea în locul răspunsurilor finite. Magia acestui spectacol (şi a decorului în primul rând) e că totul pare că aparţine altei lumi, o lume care nu ar trebui să coincidă cu exigenţele noastre şi care nu ar trebui să se lase mortificată din cauza ticurilor noastre de interpretare.

Spuneam că spaţiul ajută la naşterea cuvântului. Cum altfel se explică sonoritatea aspră, lucidă, tăioasă a replicilor? De ce sună orice cuvânt de parcă ar fi cel mai important cuvânt din lume? Nu ştiu ce face Mihai Măniuţiu cu actorii la repetiţie, dar e senzaţional cum cei doi interpreţi (excelenţi) îşi controlează traseele de la început până la sfârşit. Nici vorbă de identificare stanislavskiană, nici vorbă de emoţii, de trăiri intense, de patimi sau verosimilitate. *Verosimilitatea* este cel mai nepotrivit cuvânt pentru aceşti doi actori. Şi totuşi, nici Irina Wintze (*Fedra*), nici Zoltan Lovas (*Hipolit*) nu sunt doi cyborgi. Jocul lor te captează, te ţin cu simţurile ciulite. Nu-ţi poţi lua ochii de pe trupul prelung de felină al lui Hipolit, cum nu poţi să rămâi rece la energia lascivă pe care o degajă mişcările Fedrei . Da, există o răceală în toate astea, se vede cu ochiul liber. Dar asta n-ar trebui să descurajeze pe nimeni. Spectacolul are un ritm demenţial, o exaltare şi o frenezie vecine cu nebunia, acea stare iraţională de *delirio* (noţiune estetică crucială teoretizată de Gravina) şi te cucereşte tocmai prin această pudoare a emoţiei, prin viclenia cu care reuşeşte să te apropie de zonele cele mai sensibile ale propriei intimităţi. *Iubirea Fedrei* perturbă conştiinţa, nu o reconfortează.

*

Până la urmă, dacă am ceva să reproşez acestui spectacol, e chiar tehnicitatea sa desăvârşită, forţa lui de malaxor inexorabil, puterea lui de manipulare senzorială etc. Dar, pe de altă parte, dacă speculăm pe marginea unei afirmaţii a lui Kierkegaard care spune că *realitatea este o posibilitate împlinită,* ajungem la o posibilă definiţie a *teatrului ca posibilitate eficientă.* Iar în acest caz, viziunea mecanoformă a lui Măniuţiu este cu atât mai preţioasă.

Iubirea Fedrei nu oferă iluzia unei organicităţi fireşti. Spectacolul e fabricat, nu născut. Spectatorul e martor la felul cum o scenă sau alta se articulează, el *vede* care sunt limitele unui personaj, ale unei situaţii. Spectatorul este parte a acestui spectacol, pentru că în ochii lui se reflectă întregul eşafodaj, el este o rotiţă în ansamblul acestei structuri. Măniuţiu îţi pune sub ochi tot arsenalul de care dispune. Teatralitate până-n cele mai mici gesturi.

*

În loc de concluzie, aş dori să revin la afirmaţia halucinantă a lui Cristian Moisescu (consilierul local arădean) referitoare la acest spectacol, şi aş insista doar asupra unei propoziţii care pe mine m-a frapat: *nu sunt de acord să popularizăm răul, fiindcă şi aşa trăim într-o lume plină de rău.* Raţionamentul domnului Moisescu poate părea bine intenţionat (am mai auzit pe mulţi spunând asta), când de fapt el nu trădează decât un calcul viclean, o obtuzitate în gândire şi o formă malignă de incultură . Dacă ar fi să urmăm directiva instituţională a domnului Moisescu, ar trebui să purcedem la o epurare masivă: am putea începe prin arderea cărţilor lui Soljeniţîn, distrugerea muzeului Auschwitz , scoaterea din librării şi din biblioteci a romanului *Crimă şi pedeapsă* , renunţarea la tablourile lui Bosch şi Otto Dix ş.a. Atunci ar fi cu siguranţă mai bine, am trăi cu toţii nestingheriţi într-o lume fără *Rău* şi unde zeii vor fi întruchipaţi de consilieri locali judeţeni.

Alexandru ȘTEFAN

„Port"-ul Casandrei

Mă tem de dramaturgia contemporană, așa cum poate numai un lăutar s-ar putea teme de muzica simfonică: aude de la ceilalți că e valoroasă, dar nu pricepe de ce! Se duce în repetate rânduri la concerte, străduindu-se să descopere acel „ceva" care să-l emoționeze. Intră în cercurile cele mai elevate de compozitori, întreabă, ascultă, meditează și mediază îndelung diferite opinii – dar totul e în zadar.

Sunt excepționale acele cazuri în care așezându-se pe scaunul sălii de spectacole cu un caiet-program în mână, în momentul în care începe muzica să cânte, trăiește o revelație profundă, și afirmă: „Aici e armonia!"

Când se petrece un asemenea fenomen, nu partitura e de vină, ci dirijorul. Cam în termenii aceștia mai pot eu să mă apropii de dramaturgia contemporană: atunci când un regizor sau un actor știe să filtreze textul.

Despre englezul Simon Stephens, începând cu anul 2002 în care a avut loc premiera piesei ***Port*** pe scena Teatrului Royal Exchange din Manchester, se spune și acum că promite a fi un dramaturg de valoare. Despre felul în care a reușit să scrie această piesă mi s-a părut remarcabilă următoarea confesiune:

*„Am petrecut o lună acasă luând interviuri femeilor pe care le cunoșteam și care locuiseră în Stockport întreaga lor viață. Am înregistrat aceste interviuri. Le-am înțeles poveștile și am fost uimit de onestitatea lor, de umorul, de compasiunea, de inteligența de care dădeau dovadă. Am luat interviuri unor prieteni apropiați, dar și unor străini, vărului meu în vârstă de douăzeci de ani și bătrânei Nana de optzeci și opt de ani. Am vobit cu ei despre viața lor, despre aspirațiile, amintirile, relațiile pe care le aveau în oraș."**

Însă dincolo de metoda ce îmi amintește de epoca de afirmare a realismului, produsul finit mi s-a părut lipsit de un filon concret.

Era o vreme în care credeam cu tărie că pe suportul unei piese lipsită de valori scenice nu se pot realiza performanțe. Pe cei care momentan sunt de acord cu mine îi rog să vadă același *Port*, pus în scenă de doamna Mihaela Sârbu pe scena Studioului de teatru Casandra.

Vor fi uimiți să asiste la o piesă de acel gen în care actorii joacă atât de bine încât până și momentele de o monotonie extremă își păstrează un centru de interes. Repetitivitatea replicilor, anostul câtorva situații gândite de autor, sunt mascate de entuziasmul studenților. Structură generala permitea spectatorului să trăiască în cadrul fiecărei scene o emoție aparte, ca o introspecție de numai câteva secunde. Scena în care Rachel fură banii propriei bunici stârnea un *amestec de revoltă și de milă* pe care personal cred că foarte rar se întâmplă ca actorii să îl redea cu atâta măiestrie. Era vorba de o relaționare profundă, de un schimb de replici venit nu numai din vârful limbii, ci parcă din întregul destin ce se desfășurase sub privirile noastre „însetate". Transformarea lui Billy într-un infractor nu putea să nu te dezoleze. Și nu mai iau în calcul faptul că Alexandru Potocean și-a meritat aplauzele din plin pentru felul în care a reușit să individualizeze arhetipul soțului bețiv care își bate nevasta.

Alexandru POTOCEAN și Sânziana NICOLA

Mi-am dat seama involuntar că titlul piesei nu are aparent nicio legătură cu acțiunea. De ce *Port*... de unde cuvântul ăsta atât de nesemnificativ pentru ceea ce se petrece în scenă? Pentru că explicit nu ne spune nimeni unde se petrece acțiunea și, în nici un caz, nu avem de unde să știm că este vorba de orașul natal al autorului. Reușita studenților din anul IV Actorie este aceea că prin intermediul întregului joc scenic reușesc să redea atmosfera unui oraș natal, intim, din care eroina vrea să plece. Și, fără să vrei, în fața ochilor nu se mai desfășoară ceea ce ar presupune titlul piesei, ci adevărata lume, ca și cum interviurile luate de Simon Stephens nu ar mai fi fost transcrise.

Nu știu cum să închei. De obicei, când lauzi un spectacol e foarte greu să găsești un final cronicii, dar... în acești termeni se anunță o Gală a Absolvenților uluitoare!

Studioul de Teatru Casandra – Port **de Simon Stephens. Regia: asist. univ Mihaela Sîrbu. Scenografia: Gabriela Bădina. Cu: Sânziana Nicola, Gloria Găitan, Bogdan Marhodin, Alexandru Năstase, Călin Puia, Adrian Tapciuc, Sabina Brânduşe, Alexandru Secăreanu, Andreea Dragnea, Alexandru Potocean *studenți anul IV, Actorie, clasa profesor coordonator prof. univ. Ion Cojar.* Data reprezentației: 14 martie 2007.**

NOTĂ:

* Sursa: www. bbc.co.uk, într-un interviu acordat pe data de 6 noiembrie 2002.

Mircea GHIȚULESCU

Radiografia urii

În ***Dona Quijota (Fata care dă cu pumnul)***, Mircea M. Ionescu nu a scris, cum ar părea, o dramă despre o femeie multiplu violată care vrea să-i pedepsească pe violatori – chiar dacă violatorul principal, Senatorul, „are intenții serioase", adică vrea să o ia de nevastă –, ci un text despre ura pură. Cum anume încolțește ea și cum se dezvoltă. Cum răbufnește și antrenează viața într-un infern. Dar, până la urmă, nu ura este problema, ci energia pe care o absoarbe provocând pierderi ce te împiedică să trăiești.

În textul lui Mircea M. Ionescu, fata s-a hotărât să devină campioană la box dar, în box, prima lecție a antrenorului este să înveți să-l urăști pe adversar, să îți facă plăcere să-l nimicești. Să îți vezi adversarul sângerând este un triumf al vieții care îți dă putere să supraviețuiești. Începând de aici, ura începe să-ți placă. De fapt, nici nu mai urăști, dar rămâne plăcerea, profesia de a urî cu calm, cu experiență, cu cinism. Ne îndepărtăm, însă, prea mult de intenția autorului. Căci el examinează latura pozitivă a urii, aceea care creează condițiile protestului asigurând normele de igienă socială. Fata învață să se bată nu spre a-i pedepsi pe violatori, ci ca să găsească în victoria sportivă o revanșă pentru demnitatea ei călcată în picioare. Mircea M. Ionescu extrage din sport (prima lui pasiune) astfel de subiecte umaniste care, în unele piese, proiectează probleme personale la nivel social, iar în altele, la nivel planetar. Undeva se petrece, totuși, un scurt circuit. Credeam că legile sportului nu sunt

Liviu RUS și Anca ALECSANDRA

cele ale urii, ci ale întrecerii. Fata umilită şi traumatizată, târâtă apoi în puşcărie, nu are de ales. Trebuie să se apuce de box ori să ia o carabină. Iată că tot „răzbunarea" prin sport este mai nobilă.

Graţie regizorului Octavian Greavu, piesa devine exact ce şi-a dorit autorul: un protest în stilul cel mai pur al teatrului agitatoric. Din acest motiv, regizorul a preferat să schimbe vechiul titlu al piesei, *Dona Quijota* (mai cultural, dar mai ales sceptic, evocând lupta cu morile de vânt al oricărui cavaler al onoarei), cu unul direct şi combativ: *Fata care dă cu pumnul*. Octavian Greavu face, realmente, un spectacol politic, în stilul brechtian, accentuând latenţele politice ale textului şi complicităţile cu o anumită stare de fapt a României contemporane. Este foarte clar că regizorul se referă la faptul că violul individual al Fetei se transformă într-un viol colectiv. Vinovat este chiar Senatorul, apărătorul naţiunii, interpretat cu pitoreşti accente demagogice de Livius Rus, iar protestul devine, astfel, minima obligaţie cetăţenească. Are dreptate Octavian Greavu referitor la situaţia actuală din România? Nu prea, pentru că Puterea nu se mai deranjează să te violeze, ci se mulţumeşte să te păcălească. Ceea ce este, într-adevăr, un viol inclus. Dar, aici, din nou are dreptate Octavian Greavu. Să nu ne lăsăm păcăliţi, chiar cu riscul de a fi ridicoli. Din fericire, sunt oameni care nu ştiu să urască, ceea ce nu este neapărat o calitate. Ca să joci rolul Fetei, trebuie să ştii să urăşti, iar Giulia Ionescu nu este din fire o persoană în stare să urască, ci doar să imite ura. Impunător, cu atitudine de boss este Mircea Creţu în Mister, impresarul Fetei, iar Anca Alecsandra pune umor şi detaşare în rolul supraveghetoarei. În concluzie, un spectacol pentru toţi cei care nu se simt în stare să tolereze abuzurile unei societăţi clădite pe corupţie.

Teatrul Valah, Giurgiu – Fata care dă cu pumnul **de Mircea M. Ionescu. Regia: Octavian Greavu.Scenografia: Olimpia Damian. Cu: Giulia Ionescu (*Fata*), Anca Alexandra (*Femeia*), Livius Rus (*Senatorul*), Mircea Creţu (*Mister*), Teodora Ionescu şi Corina Ştefănescu (*Gardiene*). Data premierei: 12 aprilie 2007.**

Trecutul a fost internat la balamuc, dar ruptura cu viitorul este imposibilă

Te simţi bine când vezi că un proiect are cursivitate şi nu este blocat pe parcurs de obstacole felurite. Teatrul „Alexandru Davila" din Piteşti a început anul trecut un schimb cu Teatrul din Kraguevac, Serbia. Anul trecut, de Crăciun, Matei Varodi a montat acolo comedia *D-ale carnavalului* de I.L. Caragiale, premieră absolută la sârbi. Regizorul Dragan Jakovlevici, directorul teatrului din Kraguevac, a montat la Piteşti ***O tragedie furtunoasă,*** o piesă mai veche a lui Duşan Kovacevici, bine cunoscut în Europa prin dramele sale despre sufletul sârb, tragedia sârbă de după 1990 şi obsesia identităţii. Construită pe trei planuri temporale distincte: Bunicul Vaso (Trecutul), Fiii Milan şi Costa cu soţiile lor (Prezentul) şi nepotul Neven (Viitorul), pseudocomedia *O tragedie furtunoasă*, vorbeşte tuturor despre sârbi, fără

aerul de a face naționalism cu tot dinadinsul. Expert în balansul ideologic, Kovacevici detestă trecutul, dar nu speră în viitor. Reabilitează prezentul, dar nu știe ce se va întâmpla. Oare, Milan, fiul reușit al lui Vaso (jucat perfect, atașant, înțelept, de Dan Ivănesei), director de teatru și, în plan metaforic, prezentul care opune rezistență, să fie Dușan însuși? Nu este exclus, știind stilul străveziu al autorului sârb. Dar autorul vrea să fie și medicul acestei lumi, pe care o iubește, și se transformă în rolul jucat de Emilian Cortea: un Iisus ce apără nebunii care cred în el. Nenorocirea este că prezentul nu are doar probleme metafizice, ci și conjugale: Costa, fratele lui Milan trăiește partea concretă a vieții: bea și își bate nevasta pe care nu încetează, printr-o idioție a vieții, să o iubească. În acest moment începe, la Pitești, adevăratul spectacol. Intră în scenă Petrișor Stan cu un braț în ghips și Mirela Popescu în cârje. Credeți că este un accident? Nu, este urmarea faptului că au condus împreună mașina căsniciei în care unul apăsa pe frână și celălalt pe viteză. Actorii aduc o energie un pic vulgară (de aceea pe înțelesul tuturor) într-un spectacol care începe greu și se oferă târziu. Ce te uimește este că acest maestru în coduri naive, Dușan Kovacevici, poate să scrie două replici care îți dau de gândit despre un banal accident de stradă. Important este că nu te lasă niciodată cu mâna goală. Între trecut (Bunicul Vaso, nebun internat la un ospiciu echivoc) și viitor (Neven, nepotul retardat), sârbii nu mai pot descifra o cale de înaintare. Parabola e simplă: bunicul, fost torționar, poate ministru pe vremea „criminalului Broz" (este vorba de Iosip Broz Tito, croatul care a condus Statele Federative ale Iugoslaviei după Al Doilea Război Mondial, „călăul", cum îl numeau staliniștii prin anii '50) nu-și mai recunoaște nepotul, *trecutul nu mai recunoaște viitorul*. De aici, impasul sârb care a devenit obsesia lui Kovacevici în dramele jucate și în România de la *Profesionistul* și *Tărâmul celălalt* la *Larry Thompson, tragedia unei tinereți*. Scenele majore se petrec între Trecut și Viitor, între Bunicul care îl întreabă alarmat pe Neven (nu știm dacă *neven* înseamnă ceva în sârbă, dar te duce cu gândul la o rădăcină europeană a cuvîntului *nepot*) cine este el și cum de s-a schimbat într-atâta încât a devenit de nerecunoscut. Îi va pune această întrebare, monoton, până la finalul demn de tras în poză, în care copilul se întreabă „*cine sunt eu*". Tot ce urmează în ultimul sfert al spectacolului este, în sfârșit, *vizibil*. Inclusiv scenografia Mirunei Varodi a cărei surpriză o reprezintă ridicarea cortinei centrale ce ascunde o lume de manechine, un cimitir de oameni de cârpă, de unde apar în scenă acele făpturi descendente de care nu ne putem despărți. Este acolo acel trecut (pe care îl analizează cu inteligență, nu cu nostalgie, cum spune elita romană) de care nimeni nu se poate despărți. Abia acum spațiul scenic începe să reprezinte spațiul lexical. Este vorba, în sfârșit, despre *ruptura imposibilă* ce rămâne, speranța nu doar a Bunicului, ci a întregului popor sârb. Amenințând cu sinuciderea, Vasa are bucuria să vadă că fiii săi au alergat îngroziți să îl salveze. Între trecut și prezent, legăturile afective sunt intacte, chiar dacă trecutul a fost internat la balamuc. A doua jumătate a spectacolului de la Pitești este de o admisibilă calitate teatrală, chiar dacă actorul Adrian Duță este contraindicat pentru rolul lui Neven. Însă, Ion Roxin lucrează pe un contrast cu totul spectaculos. Te-ai aștepta ca acest mult evocat Bunic internat la casa de nebuni să fie o epavă, dar Roxin afișează

o bătrânețe splendidă, un fel de Peter O'Toole, subțire și elegant, care departe de a-și lua rămas bun de la lume, tocmai se căsătorește cu o „colegă de ospiciu", interpretată cu un dulce infantilism de Doina Aida Stan. Este un cifru pe care Kovacevici îl folosește, de regulă, în mai toate piesele sale, nu foarte greu de descifrat, pentru că sub aparența unor drame individuale se ascunde marea dramă colectivă a sârbilor. Atât aceea titoisto-comunistă, cât și aceea mai gravă, „modernă", a fărâmițării lugoslaviei și a invaziei americane.

Teatrul Alexandru Davila, Pitești – O tragedie furtunoasă, **de Dușan Kovacevici. Traducerea: Ana Niculina Ursulescu. Regia: Dragan Jakovljevic (Serbia). Scenografia: Miruna Varodi. Muzica: Vojislav Voki Kostin. Cu: Luminița Bortea (*Ruja*), Dan Aivănesei (*Milan*), Adrian Duță (*Neven*), Petrișor Stan (*Costa*), Mirela Popescu (*Dulca*), Doina Aida Stan (*Raina*), Ion Roxin (*Vasile*), Tudorița Popescu (*Polițista*). Data premierei: 28 aprilie 2007.**

Simona BURTEA

„Mama-E" sau „supra"-realismul unei vieți

În 2004, Teatrul Radiofonic lansa spectacolul cu piesa *Domnișoara din Tacna* de Mario Varga Llosa, în premieră absolută în România. De atunci n-am mai auzit de o altă montare a piesei. Dar anul trecut m-am întâlnit cu regizorul Bogdan Cioabă, care mi-a mărturisit dorința de a monta acest text la Teatrul „Al. Davila" din Pitești. Unul dintre motivele pentru care a ales această piesă era aniversarea celor patru decenii și jumătate activitate pe care le împlinea actrița Ileana Zărnescu. Dar nu singurul. Llosa a creat personaje care trăiau în Peru anului 1983; iar povestea lor pune în discuție probleme de familie, chinuri ale unor bătrâni care abia își duc bătrânețile de pe o zi pe alta și care sunt marginalizați și ignorați de societate. Aici, zicala „Dacă nu ai un bătrân să-ți cumperi" nu are nicio valoare. Și, dacă te gândești la societatea din România zilelor noastre, realizezi că trăim aceeași tragedie. Regizorul a făcut o adaptare după *Domnișoara din Tacna* a lui Llosa, intitulată ***Mama*-E**.

Se spune că atunci când mori, într-o fracțiune de secundă îți vezi viața ca pe un film. Gânduri te frământă, ai mustrări de conștiință sau regrete puternice, dar nu mai poți schimba nimic. Toate întâmplările se petrec în mintea personajului central, spațiul fiind subliniat și de scenograf (Cristina Ciucu) printr-un decor suprarealist, jumătate din sticlă, în mijlocul căruia *tronează* bătrâna domnișoară. În planul ai doilea al scenei, sunt două rânduri de scări care sugerează drumul către cele mai ascunse gânduri ale bătrânei. Dacă privești din lateralul sălii, decorul central pare o cruce mânjită cu sânge (practicabile de culoare roșie). În schimb, privind din față, *mașinăria* pare o caracatiță cu patru brațe, brațe care duc spre nivelul superior al existenței. În acest spațiu, actorii joacă viața searbădă și suferindă a personajelor, a unei

Ileana ZĂRNESCU

familii de bătrâni cărora nu le-a mai rămas nimic. În acest spațiu se perindă personaje ale tinereții, amintiri îndepărtate și, poate, renegate.

Și pentru că spectacolul este construit pe cele două planuri, acum și atunci, viziunea regizorală și acțiunea este filmică. De aceea, Luminița Borta (*Carmen*) și Florin Dumitru (*Pedro*) pendulează în jocul lor între tinerețe și bătrânețe. Ambele roluri de compoziție sunt echilibrate și bine decupate de cei doi protagoniști. Dacă bătrânul Pedro este cocoșat de povara anilor, are un mers greoi și probleme cu memoria, tânărul Pedro, zis *Scânteie*, este vital, puternic și entuziast. Iar Florin Dumitru reușește să dea viață celor două ipostaze ale personajului cu foarte mare ușurință. Și mai este de remarcat faptul că Luminița Borta și Florin Dumitru intră rapid în pielea personajelor, fiind nevoiți de ritmul alert de schimbare a gândurilor bătrânei să alterneze vârsta personajelor interpretate.

Singura care rămâne fidelă vârstei și care evident că există numai în prezent, *Amelia* (Mirela Popescu), este, poate, cel mai dramatic personaj.

La soarta domnișoarei și automat la suferința ei contribuie și *Doamna Carlota* (Mirela Popescu Dinu) și *Joaquin* (Andrei Vizitiu). Legătura amoroasă dintre cel care ar fi trebuit să-i fie soț Elvirei și Carlota, versurile scrise pe evantai și trădările disperate, să accentueze comedia amară a sorții.

Dar toate aceste scene și toate aceste personaje se învârt în jurul Elvirei, care *privește* neputincioasă la trecutul ei. Ileana Zărnescu (*Mama-E*) bombardează spectatorul cu durerile ei sufletești. Drumul personajului începe de la senilitatea unei bătrâne, trece prin momente tragice ale tinereții și se sfârșește cu remușcările pe care le adună de-a lungul vieții. Asistăm la un adevărat recital actoricesc care decupează, perfect controlat, trecutul de prezent. Trecerile pe care le face sunt atât de subtile încât ai impresia că sunt două actrițe într-una singură. Transfigurarea se produce la toate nivelurile: gest, mișcare, voce, intonație. Iar după ce recapitularea vieții este completă, ciclul se repetă. Dacă spectacolul începe cu momentul în care bătrâna nu-și mai poate controla nevoile fiziologice, finalul este identic, astfel închizându-se un cerc vicios al vieții. Și bătrâna se prăbușește în mărețul scaun poziționat în mijlocul scenei. În final moare Elvira? În piesa lui Llosa, da. În spectacolul lui Bogdan Cioabă și finalul este deschis. Poate că personajul își încheie viața, dar la fel de bine finalul poate însemna o revenire a sufletului în corp. Iar finețea jocului Ilenei Zărnescu lasă să se întrevadă și această posibilitate. Pentru că acțiunea se petrece în Peru, muzica peruană, prezentă în spectacol, ajută și ea spiritul Elvirei să se miște liber prin meandrele metaficiului.

Cred că piesa lui Llosa e stufoasă, având multe replici de care te poți lipsi. În plus, există în textul original un povestitor care ar induce în spectacol o stare de monotonie. Bogdan Cioabă a găsit o rezolvare a acestor inconveniente și a extras, în acest spectacol, esențialul poveștii, prezentând esența unei vieți.

Teatrul „Al Davila" Pitești – Mama-E, **adaptare după *Domnișoara din Tacna* de Mario Vargas Llosa. Regia: Bogdan Cioabă. Asistent de regie: Florin Dumitru. Scenografia: Cristina Ciucu. Cu: Ileana Zărnescu (*Elvira*), Luminița Borta (*Carmen*), Florin Dumitru (*Pedro*), Mirela Popescu (*Amelia*), Mirela Popescu Dinu (*Doamna Carlota*), Andrei Vizitiu (*Joaquin*). Data premierei: 10 februarie 2007.**

Andreea DUMITRU

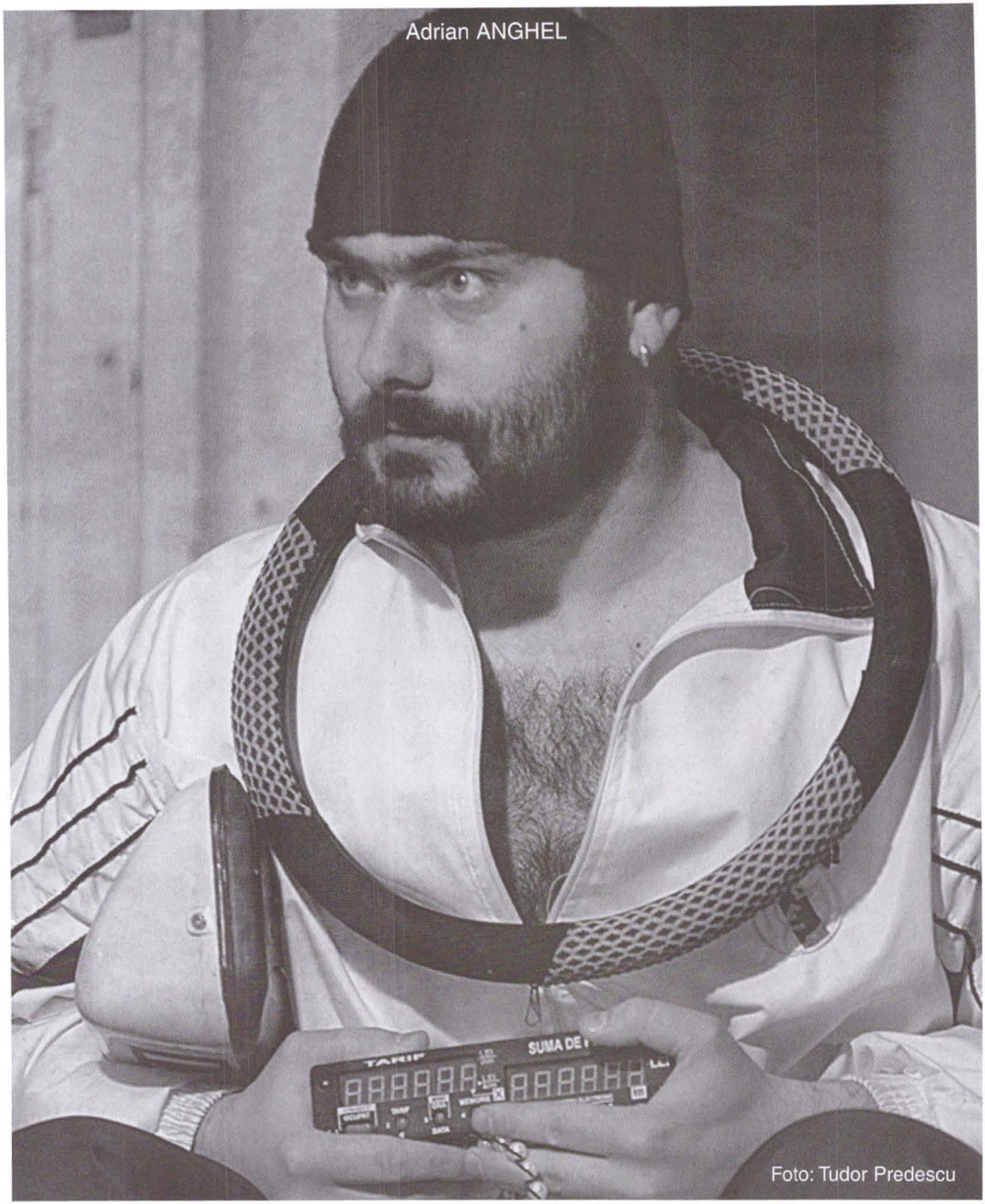
Un blues pentru neliniștea noastră

Sado-Maso Blues Bar nu e doar cel mai puternic spectacol al Gianinei Cărbunariu de după *Stop the tempo* (2003), nu e doar o demonstrație de eficacitate a strategiilor de lucru și principiilor *dramAcum* (*work in progress*, echipă dramaturg/regizor), ci, poate, în primul rând, un exemplu de conectare perfectă a unui tânăr creator de teatru la realitatea complexă și fragmentară a artei contemporane. Înțelegând prin aceasta o reflecție critică, complet asumată, asupra spațiului de reprezentare al textului de astăzi, asupra coabitării, adesea *de la sine înțeleasă* (în ciuda promiscuității), cu instituția producătoare de spectacol, dar mai ales asupra locului neutru pe care teatrul îl ocupă încă în mentalitatea și spațiul urban.

Luând-o însă metodic, trebuie spus că performanța acestei montări se sprijină pe un text scris în mai multe etape, dar cu o uimitoare siguranță, dacă avem în vedere că autoarea lui se află în postura debutului scenic. Maria Manolescu nu agreează nici artificiile inutile, nici derapajele spectaculoase, compensând cumva prin gustul pentru identificarea și epuizarea unor situații tari, insolite. *Sado-Maso Blues Bar* spune, la prima vedere, povestea reîntâlnirii dintre doi prieteni (*Sa* și *Ma*), după o perioadă bizară, marcată de accidente și eșecuri personale. Relația lor se dezvoltă abia din momentul dificil al regăsirii – un nod de suspiciuni, vini și tensiuni nerezolvate, extrem de ofertant din punct de vedere dramatic, permițând în orice moment inversarea raporturilor de forță din interiorul cuplului și relansarea acțiunii.

Ma e cel așteptat, numai că el nu revine din Spania, așa cum pretinde, ci de la pușcărie (unde a ajuns după ce și-a omorât tatăl într-un accident, conducând beat mașina dăruită de acesta pentru reușita la Bac). *Sa* e mereu obsedat de visul unei cariere în actorie, dar cum a fost eliminat din facultate, face planuri de răzbunare, punându-și în joc talentul (destul de incert) pentru improvizație și fabricarea de identități fictive. Amândoi lefteri, tinerilor nu le rămâne decât să găsească rapid soluții de subzistență, de unde și ideea extravagantă a amenajării unui *sado-maso bar* în apartamentul lui *Sa*, o afacere pentru care *Ma* garantează primul client, în persoana lui *Pilă*, individul care l-a agresat în timpul detenției (pe fondul unor grave complexe sexuale). Ideea e, desigur, riscantă, dar *Ma*, deja inițiat în mizeriile vieții, învinge reticențele lui *Sa*, cu un amestec pervers de șantaj și încredere amicală: „Ba o s-o faci. Pentru că suntem împreună în asta. Pentru că mi-ai cheltuit toți banii. 1000. Toți. Pentru că ești actor și poți să faci orice." Între cei doi se insinuează constant, deși niciodată prezentă în scenă altfel decât prin travestiul ridicol al lui *Sa*, umbra *Mașei*, iubita lui *Ma* (jocurile onomastice sunt evidente) care-și câștigă acum existența într-un *sado-maso* bar din Germania, devenind, fără să știe, sursa de inspirație a afacerii lor.

Încredințând aceste roluri lui Virgil Aioanei (*Sa*), lui Rolando Matsangos (*Ma*) și lui Adrian Anghel (*Pilă*), actori cu care lucrează din studenție, Gianina Cărbunariu mizează exact pe dozajul ambiguu dintre vulnerabilitate și agresivitate pe care toți trei îl pot servi aparent cu lejeritate (spun aparent, pentru că montarea le solicită, prin ritmul strâns și expunerea continuă la public, o formă fizică și o capacitate de autocontrol deloc la îndemână). Totodată, regizoarea a optat pentru un concept de scenografie extrem de îndrăzneț (și e de menționat contribuția lui



Andu Dumitrescu la concretizarea acestuia). El presupune integrarea spectacolului în peisajul urban, într-un mod atât de organic în simplitatea lui, încât spectacolul devine, la modul propriu, captiv spațiului său de reprezentație.

Locuința lui *Sa* este improvizată într-o încăpere sordidă situată la parterul Teatrului Foarte Mic, mai precis, în vitrina acestuia. Acțiunile care au loc în interior sunt expuse în egală măsură publicului propriu-zis (restrâns ca număr) și trecătorilor

Rolando MATSANGROS și Virgil AIOANEI

de pe bulevardul Carol I (cei mai mulți devenind, fără să-și dea seama, figuranți în cadrul delimitat de vitrină). E interesant de menționat că reprezentațiile cu *Sado-Maso Blues Bar* încep întotdeauna târziu, după ce se întunecă, atunci când traficul rutier din centrul Bucureștiului, imposibil în orele sale de vârf, e ceva mai aerisit, iar trecătorii par, în sfârșit, dispuși să-și exerseze privirea periferică într-o zonă a capitalei, în care, altminteri, nu e nimic interesant de privit în jur. Fațadele clădirilor de aici sunt cenușii și terne, iar spațiul dintre cei doi plămâni aproape sufocați ai orașului (Piața Universității și Piața Rosetti), unul aproape anonim.

Imaginea străzii funcționează ca fundal animat și, firește, complet imprevizibil al planului întâi, structurat de regie. Apelând la limbajul cinematografic, putem spune că spectatorul dinăuntru se află practic în fața unui unic *cadru/câmp* a cărui profunzime (dată de planurile succesive: trotuar, carosabil, fațada clădirii de vizavi) este speculată inteligent prin jocul storurilor manevrate din interior de către cei doi actori, dar și prin incursiunile lor în exterior (adevărate intervenții în spațiul public, reușind să mobilizeze atenția trecătorilor).

E lesne de înțeles că dialogul *interior–exterior*, cu marja de incontrolabil pe care o implică deopotrivă *reacțiile* celor de pe stradă la acțiunile întrezărite în vitrină și *contrareacțiile* adevăraților spectatori, constituie chiar miza acestei opțiuni scenografice. Cu toate că spectacolul implică – prin „nuditate" verbală, o coloană (extrem de) sonoră și mișcarea scenică alertă concepută de Carmen Coțofană – proximitatea cu un mediu violent, inconfortabil, publicul dinăuntru e totuși privilegiat, rămânând cu senzația unui spațiu securitar. Vitrina funcționează ca o interfață care atenuează asperitățile contactului direct cu realitatea descrisă și încurajează tentația noastră spre voyeurism, subînțeleasă de altfel în titlul și tema piesei.

Gianina Cărbunariu recurge și de această dată (precedentul fiind creat cu *Terorism* al fraților Presniakov) la tehnici de limbaj cinematografic și un umor în genul *cartoons* (gaguri, urmăriri, răsturnări de situații) care rimează impecabil cu replica scurtă, incisivă a Mariei Manolescu. Apariția lui Pilă, din exterior, jefuind chiar la geam două femei, în văzul spectatorilor și trecătorilor la fel de descumpăniți (nu toată lumea le recunoaște în rolul „victimelor" pe actrițele Gianinei Cărbunariu, Paula Gherghe și Maria Obretin) e concepută ca un astfel de savuros gag fără sonor.

Există în acest spectacol un umor negru tonifiant, în ciuda dezolantei realități scanate, un simț al firescului care dezamorsează cele mai violente și insolite situații, o directețe frustă a limbajului și o cursivitate a *story*-ului, care țin în primul rând de scriitura Mariei Manolescu. Chiar și așa, *Sado-Maso Blues Bar* este mai mult decât o piesă reușită, cu un destin norocos. Ea vorbește în primul rând despre sentimentul ratării precoce, despre micile compromisuri și aranjamente care o acompaniază, semnalând, poate, și un mod diferit de raportare la realitate al generației de 20 de ani. E, în orice caz, o experiență cu totul diferită de cea descrisă de Gianina Cărbunariu în *Stop the tempo*, de pildă. Maria Manolescu spune o poveste posibilă, credibilă, în ciuda accentelor insolite, despre *a rămâne și a te descurca aici, în orice condiții*, despre a găsi resurse de acomodare cu *mai răul*, despre curajul de a trăi în derizoriu. Regia Gianinei Cărbunariu identifică acest potențial al piesei și îi dă încărcătura unui discurs lucid despre o societate în care nu mai e chiar imposibil să izbutești... oricât de neobișnuite ar fi soluțiile de compromis.

Teatrul Foarte Mic – Sado-Maso Blues Bar **de Maria Manolescu. Regia: Gianina Cărbunariu. Scenografia: Andu Dumitrescu. Mișcarea scenică: Carmen Coțofană. Cu: Adrian Anghel, Virgil Aioanei, Rolando Matsangos. Data premierei: 25 martie 2007.**

Constantin PARASCHIVESCU

Puntea poveștilor

Surpriză la Teatrul Țăndărică, pentru cine n-a mai fost la sediul din Piața Lahovary de vreo doi ani: trecerea din foaier în sala de spectacol se face pe o punte de lemn, ca dintr-un tărâm în altul. Din tărâmul realității în cel al poveștilor. Și scaunele din sală au fost înlocuite cu niște bănci prelungi, care fac parcă mai accesibile mișcările. Ale copiilor, în primul rând.

Și trecând noi puntea, într-o abia mijită seară de martie, am dat de povestea lui ***Tom Degețel***. O versiune a poveștii scrisă pe la jumătatea secolului XIX de P. J. Stahl și publicată în mai multe ediții la Paris, tradusă și editată pentru prima oară la noi, cu ilustrațiile originale, în 2000 la editura *Vox*. Acolo sunt anunțate „Nemaipomenitele pățanii și uimitoarele isprăvi ale lui *Tom Degețel* cavaler al Mesei Rotunde". Noi asistăm la pățaniile și isprăvile minusculului personaj până la curtea regelui Arthur, care patrona legendara masă a cavalerilor, selectate după P. J. Stahl în scenariul regizorului Daniel Stanciu, care a fost interesat îndeosebi de originea miraculoasă a nemaipomenitei făpturi și vulnerabilitatea situațiilor prin care trece în raport cu toți ceilalți și cu o desfășurare normală a lucrurilor. Riscuri și primejdii reale, cu alunecări în oala ce-o să fiarbă pe foc, în gura unui rechin monstruos, multe altele neprevăzute, gafe, mirări, inadvertențe, licăriri de gingășie, admirație. Un cortegiu de sentimente diverse în măsură să reflecte reacțiile oamenilor obișnuiți față de acest miracol și să elogieze virtuțile morale. Un confrate mai celebru, Charles Perrault, el însuși autorul unei povești despre Degețel, era de părere că virtutea nu poate fi gustată în abstract de copii, ci trebuie să le fie administrată în doze mici, abil învăluite în ficțiune. Ceea ce autorul spectacolului a intuit inspirat, cu bogată fantezie, alternând senzaționalul și umorul cu o autentică poezie.

Micul Tom se mișcă vioi, pune neașteptate întrebări și răspunde isteț când e, la rându-i, întrebat, și ademenește la propriu închipuirea prichindeilor din sală, bucuroși să vadă o creatură mai mică decât ei și gata parcă s-o pipăie. Meritul e în mare parte al interpretei-mânuitoare Liliana Gavrilescu, precisă și expresivă în mișcări, cu o voce cristalină de flaut. Sunt scene de virtuozitate reală unde plastica (Delia Ioaniu), jocul de lumini (Gheorghe Vasile) și muzica (Dan Bălan) se îmbină fascinant (în conturarea bolții cu stele, sau a adâncului enigmatic al apelor), altele pe unde flutură *Zâna Zânelor* invocată de vrăjitorul *Merlin* (Marin Fagu), casa modestă a *părinților lui Tom* (Victor Bucur, Petronela Purima), palatul cu *frumoasa regină* (Grațiela Ștefan). Că uneori mi s-au părut mie prea gălăgioase dialogurile și nu prea clare unele situații (travestiul părinților), n-are nicio relevanță față de atenția și curiozitatea cu care urmăresc prichindeii aceștia frumoși și puri de la Țăndărică povestea micului Degețel ce i-a surprins și încântat. Vor înțelege mai târziu tâlcul vorbelor lui Stahl din cărticica scrisă pe la 1850: „Aflați că nu mărimea și puterea îl fac erou pe cineva".

Teatrul Țăndărică – Tom Degețel **după P. S. Stahl. Scenariul și regia artistică: Daniel Stanciu. Scenografia: Delia Ioaniu. Muzica: Dan Bălan. Cu: Liliana Gavrilescu (*Tom Degețel*), Grațiela Ștefan (*Regina* și *Vagabondul I*), Victor Bucur (*Regele* și *tatăl lui Tom*), Marin Fagu (*Vrăjitorul Merlin*), Paul Ionescu (*Bufnița* și *Bucătarul*), Petronela Purima (*Mama lui Tom*), Claudiu Iordan (*Vagabondul II*), Dragoș Toma (*Pescarul*). Data premierei: 21 martie 2007.**

OPERĂ, DANS

Luminița VARTOLOMEI

Rugul infidelităților

Printre ramurile pădurii împietrite aidoma ogivelor unui templu, focul sacru al druizilor înroșește amenințător cerul, în momentele când prada pe care el o așteaptă se apropie primejdios de actul trădării ce-i va determina condamnarea la moarte. Iar vinovăția ce trebuie pedepsită este aici multiplă: Norma a trădat pe de o parte jurământul de castitate făcut ca preoteasă-profetesă a zeului Irminsul și pe de altă parte poporul Galiei subjugat de către romani, în vreme ce proconsulul Pollione trădează și dragostea Normei, și datoria față de cei doi copii pe care-i au împreună.

Această poveste pe care acum șapte pătrare de veac libretistul Felice Romani i-a oferit-o lui Vincenzo Bellini, determinându-l să creeze capodopera prea scurtei sale vieți (la 26 decembrie 1831, când la Teatro alla Scala din Milano publicul ovaționa întâia dată ***Norma***, compozitorul de-abia împlinise 30 de ani și avea să mai trăiască doar patru), se pretează de minune decorului unic pe care, la Opera din Brașov, scenografa Viorica Petrovici și foarte tânărul ei discipol Adrian Cristea i l-au construit: splendidele ziduri dantelate ce înconjoară spațiul de joc coboară în trepte către rampă, dizolvându-se în aceleași tonuri vegetale de verde, ocru și brun.

Cu siguranță, alegând *Norma* spre a îmbogăți repertoriul teatrului pe care îl și conduce în calitate de director general, regizorul Cristian Mihăilescu a vizat din capul locului o tratare hieratică a subiectului, capabilă să reliefeze însă deopotrivă duritatea conflictelor politice, religioase și personale, întrepătrunse de așa manieră încât să scoată în evidență cu maximă acuitate forța pasiunilor și a caracterelor. Departe de a fi palide siluete cântătoare, cele șase personaje ale tragediei sunt astfel angrenate într-o confruntare acerbă, chiar dacă expresia ei scenică rămâne de o simplitate demnă, lipsită de orice urmă de grandilocvență. Cu remarcabila sa artă de a manevra logic mulțimile, Cristian Mihăilescu umple sau golește scena pe cât de firesc, pe atât de pictural, corul devenind și din punct de vedere vizual personajul colectiv de care destinul eroilor depinde într-o covârșitoare măsură. Omniprezența galilor se ghicește până și dincolo de pereții ce adăpostesc viața secretă a Normei, motivând faptul că ultimele trei Scene din actul I și primele trei din actul II constituie o veritabilă operă de cameră, închisă în miezul operei mari ce o înconjoară. (De altfel, în montarea lui Cristian Mihăilescu cele două acte ale tragediei lirice nici nu sunt separate de o pauză, ci – dimpotrivă – interludiul simfonic le leagă laolaltă.)

O interpretare muzicală la fel de reușită slujește partitura lui Bellini, sub conducerea lui Traian Ichim: pe cât de ferm și de riguros, pe atât de flexibil și de antrenant, dirijorul ridică execuția orchestrală la un nivel remarcabil, cu unele momente de mare strălucire chiar (precum *tremollo*-urile corzilor și solo-urile de violoncel din actul II), și echilibrează admirabil sonoritățile vocale cu acelea instrumentale, speculând abil diferența considerabilă de nivel dintre scena înaltă și fosa neobișnuit de adâncă. Lăudabilă este de asemenea evoluția corului, de câtăva vreme încoace aflat în evident progres, sub îndrumarea lui Jean Maria Juan.

Dar atuul cel mare al spectacolului îl constituie distribuția rolurilor soliste: pe interpreta eroinei titulare – Diana Schydlowsky, soprană cu o voce amplă, vibrând emoționant și în registrul său grav – Cristian Mihăilescu a descoperit-o cu un an în urmă, printre participanții la Concursul Internațional de Canto de la Toulouse (unde regizorul nostru este mereu invitat în juriu), iar pentru *Pollione* a apelat acum la tenorul clujean Sorin Lupu – glas puternic, strălucitor și bine condus, promițând o carieră importantă și de lungă durată; *Adalgisa* este Anda Pop, cântăreață cu o voce de mare calitate (caldă, luminoasă, catifelată) și actriță expresivă, căreia Cristian Mihăilescu i-a dăruit o „scenă a nebuniei" inexistentă în partitură, dar cât se poate de plauzibilă ca deznodământ pentru soarta unui personaj esențial al dramei, abandonat însă pe drum de către libretist; *Oroveso* este interpretat de către basul Marius Goșa cu prestanța demnă de un mare sacerdot, *Flavio* găsește în Mihai Irimia un glas frumos timbrat și care se armonizează perfect cu acela al lui Sorin Lupu, iar *Clotilde* are în Cristina Roșu o interpretă credibilă și sensibilă.

În ansamblu, deci, încă una dintre acele montări cu care Opera din Brașov întreprinde cu succes lungi turnee în vestul Europei; din păcate, fără a se abate și pe la noi, prin București...

Opera din Brașov – Norma. **Muzica: Vincenzo Bellini. Libretul: Felice Romani. Regia: Cristian Mihăilescu. Scenografia: Viorica Petrovici și Adrian Cristea. Conducerea muzicală: Traian Ichim. Cu: Diana Schydlowsky (*Norma*), Sorin Lupu (*Pollione*), Anda Pop (*Adalgisa*), Marius Goșa (*Oroveso*), Cristina Roșu (*Clotilde*), Mihai Irimia (*Flavius*). Data premierei: 6 martie 2007.**

Recunoştinţă şi generozitate

Recunoscător, probabil că orice mare artist îi este şcolii în care s-a format spre a deveni astfel; numai că, de obicei, această gratitudine se manifestă mai mult prin vorbe...

Generos, orice mare artist ar trebui să fie – la nivelul posibilităţilor sale – nu doar faţă de instituţia, dascălii şi (eventual) colegii care l-au ajutat să ajungă ceea ce este astăzi, ci şi faţă de profesorii şi elevii care acum predau sau învaţă aici...

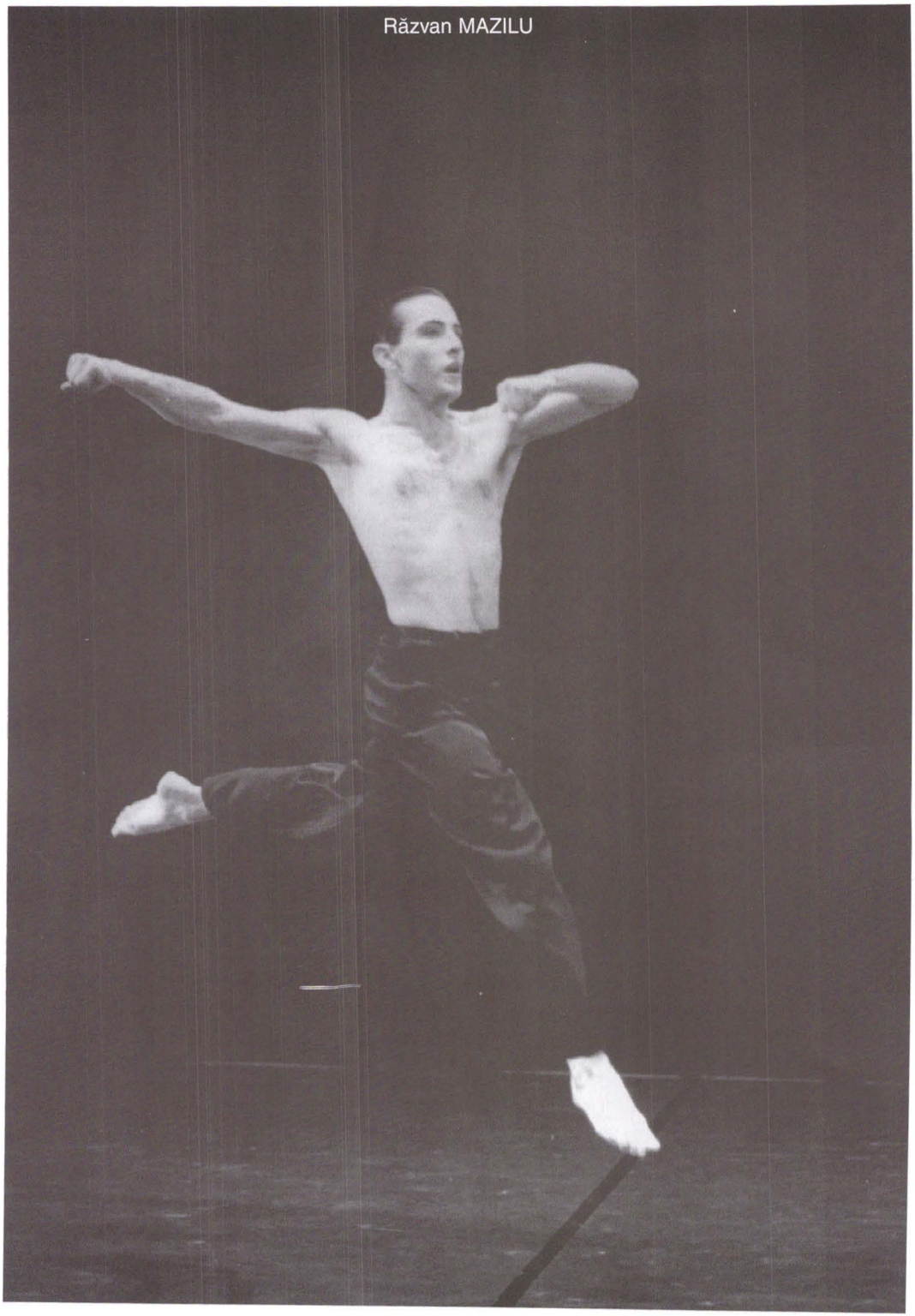
Acest fel de generozitate nu este, totuşi, prea des întâlnită în lumea artistică de la noi; eu, cel puţin, cunoşteam până acum un singur caz: acela al lui Alexandru Tomescu, violonistul care, încă de la începutul carierei sale de multiplu laureat al unor competiţii internaţionale de anvergură, a îndreptat către Liceul de Muzică „George Enescu" o parte din sumele obţinute drept premii.

Iată însă că balerinul, coregraful şi regizorul **Răzvan Mazilu** – ce-i drept, împreună cu **Fundaţia „PRAIS"** – a realizat dintr-o singură lovitură o donaţie la fel de substanţială, oferind în beneficiul Liceului de Coregrafie „Floria Capsali" un spectacol extraordinar de dans contemporan. Firește însă că, până în seara de 12 martie, când „Răzvan Mazilu şi invitaţi săi" (*pro bono*) s-au reunit pe scena Operei Naţionale, spre a încânta un public tot atât de numeros pe cât de darnic, artistul trebuie să fi consumat un timp considerabil şi un efort pe măsură, fie şi numai spre a capta interesul unor parteneri ca „Prigat", „Vodafone" şi „Volvo", sau al unor sponsori ca „Marriott" şi „Beta Impex"; asta, dacă admitem faptul că partenerii media („Evenimentul zilei", „The ONE", „Radio Total", „Time Out", „VIP", Liternet.ro şi „24 FUN") vor fi fost de la bun început captivaţi de idee şi-şi vor fi oferit imediat serviciile!

Nu ştiu dacă acest admirabil act artistic şi-a luat numele de la piesa Liceului „Floria Capsali" (interpretată – cu remarcabil profesionalism – de Vanda Ştefănescu, Bianca Patriche, Nicoleta Munteanu, Olguţa Ilie, Valentin Stoica, Marian Chirazi, Bogdan Cănilă), sau dacă – din contra – profesoara Diana Mateescu (care i-a creat o coregrafie capabilă să pună în valoare, deopotrivă, tehnicitatea şi expresivitatea foarte tinerilor balerini) a denumit-o astfel după titulatura aleasă de Răzvan Mazilu pentru întregul spectacol, dar ***Dance Energy*** defineşte cum nu se poate mai bine starea de graţie care i-a cuprins şi pe aceia dintre participanţi care nu erau dansatori: soprana Felicia Filip (în rolul care a făcut-o celebră: Violetta Valéry din opera *Traviata* de Giuseppe Verdi), actriţa Maia Morgenstern (rostind versuri de Ana Blandiana, Marin Sorescu şi Ştefan Augustin Doinaş), jazzmenii Johnny Răducanu şi A. G. Weinberger (improvizând, cu modestie, drept suport pentru dans), precum şi Mihaela Rădulescu (făcând oficiile de amfitrion, cu acelaşi bun gust şi cu aceeaşi putere de convingere care caracterizează apariţiile sale pe micul ecran). Cât despre balerini, Răzvan Mazilu a invitat şi un tânăr aflat la începutul drumului artistic (Adrian Stoian, cu piesa *Crossroads*, în propria sa coregrafie), dar şi trei vedete internaţionale: Talia Paz din Israel (cu *Water talk* de Carolyn Carlson şi *Love* de Sharon Eyal), Claudia Martins şi Rafael Carriço din Portugalia (cu *Solo with the angels* şi *The sleeping Buddha*, de asemenea în coregrafie proprie).

Din vastul său repertoriu, Răzvan Mazilu şi-a ales pe de o parte *Marşul spre eşafod* al lui Hector Berlioz din *Simfonia fantastică,* în coregrafia lui Gigi Căciuleanu (fragment pe care, cu exact o săptămână înainte, îl interpretase ca invitat în recitalul „Fleurs de mars" al Feliciei Filip, desfăşurat cu extraordinar succes în

Răzvan MAZILU



Răzvan MAZILU

„Foaierul galben" al Operei Naționale) și – în replică – o altă moarte: aceea a Violettei, coregrafiată de el însuși în piesa intitulată chiar *La Traviata*. Dansând aria „Adio del passato", cântată (și jucată!) de Felicia Filip (cu acompaniamentul pianistei Liana Mareș), artistul amintea astfel publicului o mai veche creație a sa: originala versiune a *Damei cu camelii* de Alexandre Dumas-fiul, unde el evolua alături de Maia Morgenstern.

Celelalte două numere pentru care artistul a optat etalau și ele ipostaze complementare, căci piesa *Cântec amar,* concepută de către coregraful Florin Fieroiu pe muzica noastră populară constituie un firesc omagiu adus Floriei Capsali (creatoarea dansului cult românesc, personalitate căreia nu întâmplător Liceul de Coregrafie din București i-a așezat pe frontispiciul său numele), iar spectacolul *Un tango más* (din care s-a prezentat un fragment semnificativ) ridică și el la rangul maximei virtuozități elementele dansului de sorginte folclorică sud-americană. Aici, Monica Petrică și Răzvan Mazilu (secondați cu precizie și discreție de perechea unor autentici dansatori de tango: Daniel Mândiță și Amalia Iscu, membri ai Clubului „TangotangenT") au atins, după opinia mea, punctul de maximă incandescență artistică al serii, dovedind totodată faptul că, privit de jos și de departe, dansul lor poate fi la fel de fascinant ca și atunci când este văzut de sus și din imediata vecinătate (așa cum se întâmplă la Teatrul „Odeon", unde spectatorii stau așezați pe gradene, în spatele cortinei).

Elogii merită însă și improvizația colectivă finală, în care (cu excepția lui Adrian Stoian – dansând în legea lui, într-un colț al scenei) balerinii și-au armonizat stilurile, iar cuplurile s-au descompus și s-au recompus mereu, într-o veritabilă întrecere a fanteziei și grației, a forței și velocității.

Opera pentru surdomuți

Ca un făcut, la noi, aproape de fiecare dată când un mare regizor de teatru dramatic vine să-și măsoare puterile în teatrul liric (iar asta se întâmplă destul de des, căci – spre lauda lui – directorul general Cătălin Ionescu-Arbore întreprinde demersuri permanente și tenace de a împrospăta atât repertoriul, cât și stilul scenei bucureștene), Opera (ca instituție) și opera (ca gen) sunt uneori supuse la grele încercări, fără ca rezultatul artistic al veritabilelor lupte care se duc să merite cât de cât eforturile și sacrificiile deloc neglijabile ce se fac și de-o parte, și de alta...

Asta se întâmplă, cu siguranță, pentru că destui regizori de teatru au, în raport cu respectivul tip de spectacol, aceleași reacții:

a) posibilitatea de a realiza o producție colosală (cum în veci nu și-ar putea permite într-un teatru de proză!) îi face să cadă imediat pradă megalomaniei, folosind până la ultimul figurant uriașul personal artistic (ba chiar sporindu-l cu actori și cu tot felul de saltimbanci împrumutați de aiurea) și absolut toate elementele neconvenționale imaginabile: trapele, fosa și balcoanele; fumul (foarte mult fum!), reflectoarele îndreptate către public și proiecțiile în continuă mișcare (ce iau ochii, dar și... scot ochii spectatorilor, la propriu!); în fine, focurile de lumânări, de arme sau de artificii (ultimele două categorii fiind și deosebit de zgomotoase);

b) muzica îi încurcă foarte tare (chiar și pe aceia ce o iubesc sincer, dar numai... ascultată pe disc!), așa că fie o ignoră, fie o siluiesc fără pic de jenă;

c) libretul le place oarecum (altminteri, de ce ar fi ales – sau ar fi acceptat – să regizeze acea operă?), dar cum povestea pe care el o deapănă e prea subțirică spre a acoperi cele două, trei sau chiar patru ceasuri ale reprezentației, o „îmbogățesc" cu o puzderie de acțiuni parazitare, de preferință din cu totul alte timpuri și locuri decât acelea ale acțiunii dramatice originare;

d) cu cântăreții nu prea știu ce să facă, așa că pe soliști îi lasă să cânte în voia lor (adică la rampă, țepeni și cu privirea ațintită la bagheta dirijorului!), iar pe cei vreo sută de coriști fie îi pun să se legene aidoma băutorilor de bere ori ca asistența concertelor rock, fie îi țin împietriți în front, fie le impun mișcări ritmice care nouă, românilor, ne amintesc în mod penibil spectacolele ceaușiste de pe stadioane;

e) dansatorii, în schimb, îi întrebuințează intens, desfășurând balete mai mult sau mai puțin inspirate (firește, în funcție de talentul coregrafului lor), dar care – bineînțeles! – n-au nici cea mai mică legătură cu subiectul;

f) în fine, umplu mereu scena cu o recuzită ce vizează să șocheze prin anacronismul componentelor sale, reușind însă doar să lezeze bunul gust.

Ei bine, Alexander Hausvater a excelat în toate aceste domenii, depășindu-l până și pe Andrei Șerban, cu al său *Oedipe* din 1995...

După ce că drama romantică *El Trovator* a scriitorului spaniol Antonio García Guttierez (din care s-a inspirat libretistul Salvatore Cammarano) este presărată cu situații confuze și cu relații ilogice, regizorul a supraîncărcat-o cu o colecție de semne scenice contradictorii – ori aberante, ori pleonastice.

Aberantă este, astfel, invenția unor personaje mute, interpretate de actori: *Giuseppe Verdi* însuși (Constantin Florescu), de nerecunoscut într-o siluetă

gârbovită şi famelică (la premiera absolută din 19 ianuarie 1853, compozitorul nu împlinise 40 de ani şi avea să trăiască încă... 48, bucurându-se de o sănătate de fier şi de aceeaşi constituţie robustă din tinereţe!), care ba se face că tocmai scrie ***Trubadurul***, ba se vântură aiurea printre eroii operei sale, dar cel mai adesea stă şi se plictiseşte într-un colţişor din avanscenă; tatăl *Contelui de Luna* (Mircea Anca), care porunceşte arderea pe rug a Azucenei (anunţată, din loja Direcţiei, încă dinaintea uverturii) sau pur şi simplu trece prin scenă, cu fiul său cel mare de mână; *Doica* (Corina Guşet), care mimează disperarea pentru cele ce se întâmplă cu fiul cel mic al Contelui; *Azucena-mama* (Roxana Guttman) şi *Azucena-fetiţa* (Raluca Botez), care evoluează uneori concomitent cu Azucena bătrână sau cu mama Azucenei, într-un soi de SF al călătoriilor în timp.

La fel de aberante sunt avansurile amoroase pe care Inès le face Contelui de Luna (care o tot respinge, la un moment dat îmbrâncind-o de-a dreptul!) şi – mai ales! – faptul că, pentru a-l salva pe Manrico, Leonora nu doar i se promite Contelui de Luna, ci chiar îi cedează (dar atunci de ce naiba se mai sinucide?!?).

Aberant este mai cu seamă faptul că, din greşeală, Azucena-mama îşi aruncă în flăcările rugului propriul copil, iar nu pe acela al Contelui – cu toate că al ei e înfăşat în negru, iar al lui în alb (să sufere oare eroina noastră de o formă – aberantă şi ea – de daltonism?!?).

Aberantă este, de asemenea, apariţia pe fundal a unui orologiu care arată nouă fără un sfert atunci când Ferrando spune că „*mezzanotte appunto suonava*", iar în orchestră chiar se aude bătând miezul nopţii! (Ce-i drept, ulterior, o multitudine de mecanisme de ceasornic şi de cadrane indicând fiecare altă oră pare a sugera ideea că timpul ar fi luat-o razna...)

Aberante sunt în cel mai înalt grad şleahta de ţigani voinici (prevăzuţi cu scuturi de plexiglas) şi de ţigani estropiaţi (şchiopi în cârje şi ologi pe planşe cu rotile) ce constituie oastea cu care Manrico apără cetatea Castellor (de-asta să fi pierdut Trubadurul nostru bătălia, căzând prizonier?!) şi – în general – armamentul utilizat în luptele scenice (săbii şi mitraliere... fluorescente!).

Aberante sunt, deopotrivă (enumerate la-ntâmplare): baletele animaliere şi... lesbiene care ilustrează aria de dragoste (pentru un bărbat, totuşi!) a Leonorei; dansurile de cabaret ce contrazic momentul cel mai dramatic al terţetului eroinei cu Manrico şi Contele de Luna (din finalul primului act); mirii pe picioroange şi cu un joben supradimensionat; cadavrele vii (manechine translucide) şi cele în curs de... dezinfectare de către nişte „exterminatori"; Contele de Luna în chip de rocker (asta, dacă nu cumva ochelarii negri sugerează orbirea personajului, care nu-şi recunoaşte fratele răpit din leagăn...); maniera penibilă în care Contele şi Ferrando ies din scenă jucându-se ca nişte oligofreni cu scaunul pe care stătuse Azucena; cele două uriaşe bile transparente, una albă şi cealaltă roşie, fiecare rostogolită graţie unui acrobat ce o manevrează din interior; mai toate proiecţiile (datorate lui Lucian Moga), care împiedică publicul să savureze decorul (creat de Viorica Petrovici), cu ale sale panouri mobile ce descoperă în fundal diverse spaţii de joc plasate pe verticala scenei, iar la baza lor o serie de splendide vitralii, sugerând altarul ce o aşteaptă pe Leonora – fie ca să se călugărească, fie ca să se căsătorească cu Contele de Luna.

(Dacă vroia neapărat să producă tot acest ghiveci, regizorul ar fi trebuit să aleagă una dintre comediile puse în muzică de către Rossini – unde putea să fie chiar amuzant –, nu una dintre tragediile lui Verdi. Şi încă e bine că a ales *Trubadurul*, fiindcă mă-ngrozesc gândindu-mă ce-ar fi ieşit din *Otello*...)

Pleonastică este, pe de altă parte, ilustrarea prin pantomimă a acțiunilor relatate în cânt (ce-i drept, în italiană, dar cu „titrarea" simultană în limba română); ca să nu mai amintesc ideea ultradidactică de a proiecta pe fundal portretele eroilor principali, avându-și fiecare numele scris deasupra capului!

(Ceea ce mă face să cred că spectacolul ar fi foarte util pentru surdomuți...)

Aș fi nedreaptă dacă nu aș semnala și cele câteva idei regizorale cu adevărat reușite, generând imagini plastice memorabile: patul matrimonial „construit" prin dansul (coregrafia – Mălina Andrei) a patru balerine, care rămân culcate sub văluri, în colțurile lui; icoana vie a tinerei Azucena, ce domină cu prezența sa magică întreg spațiul de joc; aprinderea rugului final, de o frumusețe care răscumpără precaritatea celorlalte două arderi anterioare (realizate prin cam prea brusca scufundare până la brâu în pământ a condamnatei).

Despre rezolvarea muzicală a partiturii, sub conducerea competentă a dirijorului Iurie Florea, n-are rost să mai vorbesc: cu toată prezența a trei cântăreți invitați în mod special – pentru rolurile *Azucena* (mezzosoprana Liliana Lavric de la Chișinău), *Manrico* (tenorul Akhmed Agadi din Sankt Petersburg) și *Ferrando* (Sorin Drăniceanu de la Timișoara) –, elogii au meritat, la premieră, doar baritonul Iordache Basalic (un Conte de Luna amintind de formidabilul Nicolae Herlea) și corul lui Stelian Olariu. Cam puțin!

Opera Națională București – Trubadurul. **Muzica: Giuseppe Verdi. Libretul: Salvatore Cammarano. Regia: Alexander Hausvater. Scenografia: Viorica Petrovici. Coregrafia și mișcarea: Mălina Andrei. Luminile și proiecțiile: Lucian Moga. Conducerea muzicală: Iurie Florea. Cu: Iordache Basalic *(Contele de Luna),* Mariana Colpoș *(Leonora),* Liliana Lavric *(Azucena),* Akhmed Agadi *(Manrico),* Sorin Drăniceanu *(Ferrando),* Sidonia Nica *(Ines),* Vlad Miriță *(Ruiz),* Liviu Indricău *(Mesagerul),* Adrian Ionescu *(Un țigan bătrân),* Constantin Florescu *(Verdi),* Mircea Anca *(Tatăl Contelui de Luna),* Corina Gușet *(Doica),* Roxana Guttman *(Mama Azucenei),* Raluca Botez *(Azucena tânără).* Data premierei: 3 martie 2007.**

Teatrul Național de Operetă „Ion Dacian"
...din nou acasă!

Pe alte meleaguri, doi ani și patru luni sunt de ajuns pentru a se ridica din temelii un întreg teatru; cum însă aici, la noi, în România, în tot acest interval nu s-a putut termina refacerea scenei afectate de incendiul din 2005, directorul general al Operetei bucureștene – tânărul (ba chiar foarte tânărul, în raport cu importanța misiunii de a conduce singurul colectiv românesc de gen!) Răzvan Ioan Dincă, regizor de viitor și remarcabil manager – a găsit o soluție excelentă pentru a permite trupei sale (de proporții deloc neglijabile: 280 de angajați), aflată într-o atât de îndelungată bejenie, să revină acasă: construcția unei scene provizorii, amplasată în fața celei originale și întinzându-se peste toate fotoliile parterului.

Pentru redeschiderea sălii astfel amenajate s-au realizat (lucrându-se în paralel și într-un timp record: cam trei săptămâni) două montări, noi din toate punctele de vedere: un *musical* și un balet. (Ciudat, totuși: nici o operetă?!?)

Beatrice RANCEA și Marian HORHOTA

Cum premierele au fost programate în seri consecutive, comparația între cele două spectacole s-a impus de la sine, scoțând în evidență discrepanțe de tratament (dar și de calitate!) care amintesc de povestirea lui Ion Creangă despre *Fata babei și Fata moșneagului*: cu o desfășurare enormă de forțe artistice (și nu numai...), cu sprijinul Ambasadei și al Centrului Cultural American, prefațat de consistente alocuțiuni rostite de directorul Operetei și de directoarea Centrului (care a citit și un mesaj de la Primarul New York-ului!) în prezența Ministrului Culturii și Cultelor, cu programe de sală ultraelegante (chiar dacă nu lipsite de unele ilare greșeli de tipar, precum informația că rolul lui Lady Marian va fi interpretat de un bărbat!) – pentru musical; cu doar 14 dansatori și tot atâtea scaune, fără cuvântări, fără oficialități, fără programe de sală, fără măcar o foaie cu distribuția – pentru balet...

Fantoma de la... Operetă

Deși atrăgătoare la prima vedere, ideea de a reuni într-un spectacol-mamut (de trei ore!) selecțiuni din 14 celebre *musical*-uri americane s-a dovedit a fi, din păcate, din cale-afară de indigestă, căci a demonstrat cu prisosință sărăcia inspirației componistice de care dau dovadă majoritatea celor nouă autori (singurele excepții fiind Gershwin și Bernstein, căci nici Rogers și nici Lloyd Weber nu strălucesc prin originalitate...), ceea ce face deosebit de monotonă și, în cele din urmă, fastidioasă alăturarea muzicilor acestora. Apoi, dacă tot s-a optat pentru amplificarea tuturor vocilor soliste (necesară pentru un cântăreț de muzică ușoară și – eventual – indispensabilă pentru un actor sau un dansator, dar absurdă în

Gabriela DAHA și Valentino TIRON

cazul unui cântăreț de operetă), măcar ar fi trebuit păstrat un nivel suportabil al intensității acustice, pentru a nu-i supune la veritabile suferințe fizice pe aceia dintre spectatori al căror auz n-a fost antrenat de difuzoarele din cluburi și discoteci. În fine, titlul ***Broadway–București*** este cam nefericit ales: cum, în ideea de duplex, doar... *Broadway-Nicolae Bălcescu* ar fi avut un sens, era de preferat *Broadway* ***la*** *București*.

Surprinzătoare a fost, în schimb, coerența acestui spectacol-mozaic, în care cele 14 piese au aproape tot atâția realizatori (regizori și coregrafi), în general organizați în cupluri: Alexandru Tocilescu și Răzvan Mazilu, Cornel Todea și Sergiu Anghel, Radu Alexandru Nica și Carmen Coțofană, Ion Caramitru și Mihai Babușka, doar Florin Fieroiu colaborând și cu Radu Afrim, și cu Răzvan Ioan Dincă, iar Beatrice Rancea lucrând odată cu Mihai Babușka și altădată concepându-și singură și coregrafia. N-aș zice însă că această coeziune ar constitui neapărat un merit artistic, căci ea denotă uniformitatea modelelor americane pe care creatorii noștri s-au simțit probabil obligați să le respecte cu sfințenie. Singular în context rămâne doar momentul inaugural al serii (antologicul „Willkommen" din *Cabaret*), ce iese din comun atât prin violența acțiunii scenice și prin șocul gesturilor licențioase pe care regizorul Alexandru Tocilescu nu s-a sfiit să le etaleze, cât și grație senzaționalului număr pe care coregraful Răzvan Mazilu și-l compune, dansând și cântând în același timp, cu o prestanță ce adaugă încă o dimensiune personalității sale de artist complex.

Așa cum desigur s-a înțeles deja, pe lângă soliștii Operetei – unii onorându-și statutul de stele ale genului (precum Daniela Vlădescu, Bianca Ionescu, Gabriela Daha, Orest Pâslariu, Daniel Eufrosin, Alexandru Agarici, Florin

Budnaru, Ştefan Popov, Valentino Tiron) sau de aspiranţi la rangul de vedete (Ozana Barabancea, Amelia Antoniu, Crina Zancu, Crina Matei, Mediana Vlad, Camelia Mocanu, Marius Olteanu, Răzvan Popa), iar câţiva (Silvia Şohterus, Cătălin Petrescu) găsindu-se într-o surprinzătoare şi supărătoare criză vocală – au cântat în spectacol şi alte tipuri de artişti. Ceea ce iarăşi n-a prea fost spre folosul general, căci, prin autenticitatea stilistică evidentă, evoluţia Loredanei Groza (întruchipând-o pe Velma din *Chicago*) şi aceea (într-un rol pasager) a tinerei actriţe Irina Sârbu (deja afirmată în jazz) au evidenţiat faptul că este foarte puţin probabil ca nişte voci formate pentru canto clasic să poată deprinde vreodată acel vibrato atât de personal al muzicii americane. Cât despre Corul Operetei, până să ajungă în situaţia de a se preocupa de stil mai are să-şi modeleze intonaţia şi să-şi armonizeze glasurile, căci în momentul de faţă cântul lui e de-a dreptul jalnic.

Radical diferită este situaţia interpretării numerelor coregrafice: cu toate că (dacă e să dau crezare programului de sală) trupa de balet a Operetei a fost considerabil lărgită prin cooptarea pentru acest spectacol a vreo două duzini de dansatori de la Operă, sincronizarea tuturor acestora n-a avut deloc de suferit. Acelaşi lucru se poate spune şi despre instrumentiştii orchestrei, care, preluaţi pe ultima sută de metri de către dirijorul american Gary Dilworth, s-au descurcat de minune cu tempoul mai alert decât se preconizase în pregătirea de până atunci a ansamblului.

Cu scările, galeria şi oglinzile lui glisante, decorul pe care l-a construit Jozsef Werner ar putea pune în valoare pe tot parcursul spectacolului costumele semnate de Doina Levintza, dacă acestea ar avea vreo cât de mică relevanţă artistică şi în prima lui parte; abia în „Actul II" (numit astfel prin forţarea inutilă a semnificaţiei teatrale a termenului) este de admirat o veritabilă paradă a modei, în alb şi negru (măcar că şi aici te poţi întreba de ce Robin Hood este îmbrăcat... în frac!).

Personal, mă cam îndoiesc de succesul încercării temerare de a transforma un teatru de operetă într-unul de *musical*; mai degrabă aş acorda credit reuşitei de a adapta musical-ul la specificul operetei, aşa cum – de la Ion Dacian însuşi (cu *My Fair Lady* de-acum jumătate de veac) şi până la Vlad Massaci (cu *Mein Freund Bunbury* de-acum trei luni) – au făcut destui regizori români. Şi mai cred că n-ar strica să se continue acest proces cu *Fantoma de la Operă* de Andrew Lloyd Weber – musical a cărui eroină se pregăteşte chiar pentru cariera de primadonă...

Al treilea avatar

În sensul originar (hindus) al termenului *avatar* – acela care defineşte diferitele încarnări ale unei divinităţi –, Beatrice Rancea s-a întrupat acum artistic pentru a treia oară, recăpătându-şi ipostaza iniţială, dar fără a le pierde pe celelalte două. Când, în urmă cu 17 ani, un nefericit accident a pus capăt carierei sale de balerină (desfăşurată pe scena Operei bucureştene), în loc să devină coregrafă (aşa cum i-ar fi fost mai la-ndemână) ea a preferat să schimbe complet registrul: s-a consacrat regiei, iar inteligenţa, cultura şi fantezia i-au permis să-şi construiască neobişnuit de rapid o solidă reputaţie în teatrul dramatic (ba chiar să cocheteze şi cu cel liric!). De aici şi până la adoptarea unei noi calităţi – aceea de directoare a Teatrului Naţional din Constanţa – n-a mai fost decât un pas... Ce imense eforturi, suferinţe şi sacrificii îi va fi pretins însă (după o pauză de aproape

două decenii) redobândirea condiției fizice și tehnice de dansatoare solistă, e greu de imaginat!

De ce vorbesc atâta despre Beatrice Rancea, în cronica unei premiere pe al cărei afiș numele său nici măcar nu figurează? Pentru că fără ea spectacolul intitulat ***Bal*** n-ar fi putut exista: ea a fost aceea care îi cunoștea originalul (datorită strânsei relații de colaborare ce o leagă de autoarea lui, Yvette Bozsik) și l-a propus directorului Răzvan Ioan Dincă; ea a găsit dansatorii indispensabili pentru completarea distribuției și i-a alipit trupei de balet a Teatrului Național de Operetă; ea a lucrat zi de zi cu toți aceștia, alături de asistenții coregrafei și, pe ultima sută de metri, alături de coregrafa însăși; în fine, ea interpretează (cu brio!) seducătorul rol principal.

De altfel, pe Yvette Bozsik n-avea rost să o mai prezint cititorilor revistei, căci de-abia am făcut acest lucru în numărul trecut, unde am comentat extrem de elogios anterioara sa montare în România: spectacolul *Dulceamar* al trupei constănțene. Ceea ce însă n-am spus atunci este tocmai faptul că ei i s-a datorat reîntoarcerea pe scenă a artistei noastre (acolo într-un rol nu foarte întins și mai mult de pantomimă decât de dans, dar înzestrat din plin cu grația și noblețea baletului clasic); după cum, și aici, tot Yvette Bozsik a insistat ca Beatrice Rancea să-și asume ampla și solicitanta partitură coregrafică încredințată eroinei sale principale. În schimb, am intuit încă de la acel prim contact cu arta lui Yvette Bozsik influența covârșitoare pe care a avut-o asupra ei *Balul*, din care – după cum mărturisește acum – coregrafa-regizoare s-a inspirat direct pentru al său *Bal*. Ce-i drept însă, nu-mi închipuiam că ea nu știe cine este adevăratul autor al *Balului*... Așa că, deși despre acest subiect am vorbit deja în cronica anterioară, mă simt datoare să-l reiau, în speranța că până la urmă paternitatea capodoperei respective va fi totuși recunoscută: francezul Jean-Claude Penchenat a creat spectacolul *Le Bal* în 1980, pentru Teatrul „Campagnol" din Paris, cutreierând apoi cu el lumea în lung și-n lat (eu l-am văzut tocmai la Aarhus, în Danemarca!), până să afle de existența lui regizorul italian Ettore Scola și să-l filmeze (cu har, dar fără a-l modifica în vreun fel).

Preluând doar cadrul general (un spațiu în care oameni de tot felul se adună pentru a dansa) și vreo două–trei dintre personajele lui Jean-Claude Penchenat (precum perechea de timizi cu ochelari sau bărbatul extrem de înalt, care cu un gest foarte ciudat își tot aranjează freza), Yvette Bozsik a inventat o poveste retro (plasată în anii '70) despre eterna căutare a partenerului visat, chiar și atunci când diferența de vârstă face ca el să devină imposibil de cucerit și mai ales de păstrat. Motiv pentru care baletul acesta, prin apelul la o altă trimitere culturală (piesa de teatru a lui Tennessee Williams, care de asemenea a fost ecranizată), s-ar fi putut la fel de bine intitula *Dulcea pasăre a tinereții*...

Cum (cu excepțiile amintite) nici caracterele personajelor nu sunt foarte pregnante, cum (iarăși cu o excepție, în final: celebrul *Vals rus*) nici muzica n-a fost aleasă dintre șlagărele de neuitat ale vremii și cum nici Doina Levintza n-a prea fost inspirată în realizarea costumelor (din nou cu o excepție: acelea din partea a doua, în alb și negru – domeniu în care ea este imbatabilă!), iar decorul se rezumă la o scară plasată în fundal și la cele 14 scaune divers colorate pe care interpreții le așează mereu altfel, spectacolul trăiește aproape exclusiv prin plasticitatea dansului și prin calitatea interpretării lui. Și nu atât elementele de virtuozitate (fie ele prize sau porté-uri, salturi sau rostogoliri) impresionează aici, cât precizia mișcărilor înlănțuite după principiul dominoului, desenând diagonale de o

perfecțiune absolută, cum (cel puțin la Opera bucureșteană) nici „lebedelor" (din *Lacul...*) sau „umbrelor" (din *Giselle*) nu le reușesc foarte des.

Această veritabilă „falangă macedoneană" cu care Teatrul Național de Operetă a câștigat bătălia pentru dans era la început o „oaste de strânsură", cei 13 combatanți fiind recrutați de către Beatrice Rancea din două orașe și din trei teatre: jumătate fac parte din trupa casei (Monica Știrbat, Sorina Tiron, Gabriela Călin, Mădălina Mechenici, Cristina Osiceanu, Marian Horhotă, Andrei Ciobanu), trei au fost aduși de la Teatrul din Constanța (Oana Botez, Cristian Osoloș și Daniel Dragomir), doi sunt colaboratori independenți (Păstorel Ionescu și István Téglás), iar ultimul (Ionuț Kivu) nici măcar nu este balerin, ci... actor la Teatrul „Odeon"!

Să sperăm totuși că toți aceștia se vor putea aduna și de-acum încolo, pentru a oferi din când în când publicului ocazia de a le aplauda performanța...

Adrian MIHALACHE

De la un bal la altul

Se pare că filmul *Balul* – al lui Ettore Scola – este pe cale de a deveni un film-cult. Teatrele se întrec în a pune în scenă variante inspirate din el. ***Balul*** lui Radu-Alexandru Nica, după un scenariu conceput de regizor, în colaborare cu Mihaela Michailov, face ravagii în capitala europeană a culturii, Sibiu. Teatrul Național de Operetă a ales, din inițiativa dinamicului director Răzvan Dincă, să inaugureze sala renovată de la Teatrul Național cu o versiune a aceluiași *Bal*, semnată de ambițioasa coregrafă Yvette Bozsik, după o idee de Petö Jozsef, care să se alăture ambițiosului proiect de *musical* metisat *Broadway–Bucharest*.

Balul lui Radu-Alexandru Nica și Mihaela Michailov diferă fundamental de *Balul* lui Yvette Bozsik și Petö Jozsef. Primul este diacronic, deoarece, în spiritul filmului lui Ettore Scola, ne îndeamnă să revizităm istoria; al doilea este sincronic, pentru că vrea să reprezinte, într-o unică și drastică secțiune, întreaga diversitate umană.

Spectacolul de la Sibiu ridică o problemă interesantă privind relația cu istoria. Creatorii spectacolului nu au trăit epoca pe care au dorit s-o reprezinte. Acest lucru este un handicap, dar, în același timp, un atú. Cei care au trăit vremurile nu sunt capabili să le interpreteze. Tacit, scriind istoria împăratului Tiberius, a omis, ca pe un fapt irelevant, răstignirea unui obscur predicator din colonia romană Palestina. A trebuit să vină istorici mai îndepărtați de evenimentele la zi, pentru a pune faptele în adevărata lor valoare. Eu, care am trăit epoca de restriște, dar și înșelătoarele ei *intermezzi*, mă mărturisesc deconcertat. *A fost sau n-a fost?*, mă întreb, urmând titlul unui film de succes, în timp ce ies, pe gânduri, din sala de spectacol. Nimic nu face mai pregnantă trecerea timpului decât muzica ușoară, cea antrenantă și repede trecătoare. Madlena lui Proust valorează cât un cântec al Ritei Pavone (dacă știți la cine mă refer). Mai demult, un film de Dino Risi, cu Alberto Sordi, exploata virtuțile acestui gen de muzică, capabilă să lase o dâră

Scenă din *Balul* lui Radu-Alexandru NICA și Mihaela MICHAILOV

Foto: Claudiu Rusu

coerentă prin hățișurile timpului. Ca martor al epocii, am reușit să discern, în spectacol, desincronizările și anacronismele. Nu (ră)sunau la fel epoca lui Dej și cea a lui Ceaușescu. Sonorizarea, după fiecare cincinal, se schimba, altfel decât cred tinerii de azi (sintagmă pe care nu credeam să o scriu vreodată). *Hello, baby, mademoiselle,* ca și *Saltă, lele, curu'svelt* (*Saltă, lele, cu Roosevelt,* pentru neinițiați) urma îndeaproape *Lili Marlen*, dar nu țineau de aceeași perioadă cu *Marinică, zis codașu'*. Între *Hei-rup, hei-rup, / Cad stânci de fier* și *În Bucureștiul iubit,* se întâmplă o întreagă istorie, care include atât *Un gamin de Paris,* cântat de Yves Montand în sala Floreasca, cât și *Que sera, sera*, fredonat în timpul revoltei de la Budapesta. Chiar și vremurile pe care nu le-am trăit îmi par false în spectacol. Hitleriștii sunt reprezentați la fel ca la Scola, în context francez, în calitate de ocupanți, uitându-se faptul că ei ne-au fost, vremelnic, aliați. Excelentă este, însă, punerea în scenă a momentului ocupației sovietice, intuindu-se combinația subtilă, în *cocteilul* de spirit slav, dintre „sensibilitatea bolnăvicioasă și nesimțirea cea mai grosolană", despre care vorbește, în cunoștință de cauză, Alain Bosquet. În schimb, perioada de liberalizare a anilor '60 mi s-a părut bine reprezentată. Avântul și autoamăgirea dansau valsul închipuirilor. Mai apoi, punerea în scenă a cozilor, a interdicției avorturilor, a lipsurilor, urmează linia politic corectă, fără aluzii la țevile simbolice de eșapament, care ofereau libertatea interioară în schimbul înjosirii publice.

Frumusețea formală a spectacolului lui Nica rezultă din polifonia semnelor coregrafice. Nimic nu se imită, nimic nu se repetă. În profuziunea gesturilor, a pozițiilor, a dinamicii dansante, regăsim complexitatea care, în plan ideologic, lipsește.

Spectacolul Teatrului Național de Operetă nu riscă să fie judecat din punct de vedere al acurateței istorice și culturale, ci doar din punct de vedere uman și formal. Prima parte descrie varietatea socială a anilor '70, aflată în căutarea fericirii, văzută, aceasta, în mod fatalmente greșit, ca identificare a partenerului adecvat. Costumele minunate ale Doinei Levintza contribuie la magia translatării în timp. Vedem, printre altele, o rochie inspirată de Mondrian, alta, inspirată de Vasarely. În partea a doua, localizarea temporală dispare, în favoarea unui ambient sonor care se leagă de natural mai curând decât de cultural. Explozia finală, perfect controlată prin disciplină dansantă, recurge la celebrul *Vals rus* al lui Șostakovici, pentru a dovedi ceea ce mai era de dovedit, că fericirea, sau împlinirea, nu există. Beatrice Rancea, prin figura severă pe care o păstrează tot timpul, ne-o explică în modul cel mai clar. Este un spectacol de balet, în care contează timpul, nu spațiul. De aceea, se mizează pe diversitatea tipurilor și se ajunge la dinamizarea lor temporală. În schimb, în spectacolul de la Sibiu, unde timpul istoriei este explicit evocat, spațiul este cel care contează, deoarece fiecare mișcare, dintr-un colț al scenei, este acompaniată subtil de o alta, din alt colț. Scaunele aruncate unul peste altul ca în celebra piesă a lui Ionesco, gesturile febrile ale barmanului, exhibițiile rusului, împlinirile șaizecioptistului constituie ingrediente care transformă temporalul în existențial. Dimpotrivă, ritmurile Valsului rus, de la Operetă, care antrenează, într-un singur vârtej, varietatea tipurilor umane, aflate în căutarea unui același lucru pe care, vai, nu-l vor găsi niciodată, ne trimit către limitele unui spațiu care poate fi al nostru, al tuturora sau al nimănui.

Teatrul Național „Radu Stanca" din Sibiu – Balul, **versiune scenică de Mihaela Michailov și Radu-Alexandru Nica după o idee a Théâtre du Compagnol. Regia: Radu-Alexandru Nica. Decor și light-design: Helmut Stürmer. Costumele: Maria Miu. Coordonator muzical-compozitor: Vasile Șirli. Cu: Diana Fufezan, Gabriela Neagu, Ofelia Popii, Florentina Țilea, Codruța Vasiu, Florin Coșuleț, Adrian Matioc, Adrian Neacșu, Horia Nicoară, Cătălin Pătru, Viorel Rață, Pali Vecsei. Data premierei: 20 ianuarie 2007.**

Teatrul Național de Operetă „Ion Dacian" – Bal. **Regia și coregrafia: Yvette Bozsik după o idee originală de Petö József. Scenografia: Doina Levintza. Premiera: 1 aprilie 2007.**

Constantin PARASCHIVESCU

RADIO

Firesc și inconstanță

N-am fost la barul Majestic la o audiție despre care mi s-a spus că s-a lăsat cu o vehementă contestare a limbajului vulgar și obscen. Piesa radiofonică a lui Cornel Mimi Brănescu ***Dumnezeu de a doua zi***, prezentată în ciclul „Dramaturgi români contemporani" în regia lui Claudiu Goga, care știu că nu semnează orice. Ce limbaj ar fi putut isca indignarea? Opinia unui tată despre femeie că „trebuie să

intri tare în ea, că altfel ți se urcă în cap"? Erecția protagonistului când femeia ce i s-a părut a fi a vieții lui l-a mângâiat și l-a sărutat? Ejacularea ivită la îmbrățișare? Alte posibile expresii șocante nu găsesc ascultând ulterior înregistrarea, iar cele pomenite nu sunt chiar de anatemizat, decât doar într-o ipostază fățarnică. Problema e alta.

Piesa este relatarea unei povesti de dragostea care începe ca un „coup de foudre" pe stradă, în condițiile rezumate mai sus, și sfârșește imprevizibil, după un timp, nu prea clar. El a fost atras de ea de cum a văzut-o, i s-a părut că zboară, „parcă mergea în sus" și a avut revelația unui idol: „Sunt sigur că în dimineața aia avea aripi. Am văzut prima oară cum zboară un înger". (Aici extazul frazei șchioapătă cu neșcolita „aia", așa cum un titlu întreg dintr-o altă piesă ce-i aparține – apreciată, aflu – se împiedică în jargon golănesc: *Dacă ăla e cu aia, ai'a lui cu cine-o fi?*). Ea umblă deprimată, era după o experiență sentimentală nefericită și nu se știe cum ajunsese afară din oraș, pe marginea șoselei. De căldură, își scosese tricoul și sutienul. El era ca predestinat pe urmele ei, atras de burta sexi și mai ales de buric, și n-a lăsat-o să se dezbrace de tot pentru că venea un camion și i-a pus mâna pe umăr s-o oprească. Exact în acel moment, o afurisită de musculiță îi intrase în ochi și, frecându-l s-o alunge, părea că plânge. Ceea ce pe ea a înduioșat-o și a simțit nevoia să-l ajute ca pe un copil. L-a mângâiat, l-a sărutat și când s-au îmbrățișat, s-a întâmplat ceea ce a deranjat la audiție niște urechi mai fine. Mă rog, cu lux de amănunte, începutul poveștii are hazul și savoarea ei. Situația jenantă pentru el, devine pentru femeie revelația că e dorită. Și încep o aventură pasionată, frumoasă, pentru el de vis, pentru ea de adorație. Atunci, ce nu merge? Ce afectează relația?

Prea multe explicații nu aflăm. Se întreabă și ei, pe rând, pentru că piesa e o suită de monologuri care se intercalează, ale lui și ale ei. Cu referiri la aceleași întâmplări, dar interpretări diferite. Procedeul e interesant, pretinde o anume abilitate a autorului de a alterna intervențiile și de a contura din ele o împrejurare de viață verosimilă și demnă de atenție. Din acest punct de vedere, Mimi Brănescu se dovedește versat, fructificând cu logică și realism episoadele unei povești care se leagă firesc și promițător, stârnind curiozitatea. Până la un punct. De la un moment dat, relația lor se volatilizează în descrieri despre excentricitățile părinților care le-au căzut pe cap, amorul tatălui lui cu mama ei și extazul sonor de rigoare, apoi al tatălui cu o femeie de la un etaj mai jos, apariția tatălui ei și dispariția celui al lui, alor ei și alte motive care fac insignifiantă idila ce începuse atât de ofertant. Înstrăinarea cuplului se produce fără să resimțim drama, care, dacă e presupusă, nu e și transmisă în termeni autentici. Problema e că autorul se pierde în amănunte-balast și, până la urmă, impresia e aceeași cu a femei despre propria ei viață: „Diferența dintre viața mea și un film foarte bun e că la mine nu s-au legat lucrurile". Pe cine interesa, de pildă, că bărbatul nu poartă vara chiloți? că a transpirat instantaneu când i-a văzut ea chipul prin vitrină? că mama ei pictează un Sfântul Gheorghe cu sulița pe capacul WC-ului? și face 16 căderi de calciu când vine propriul ei soț? Etcetera.

Înregistrarea e cursivă și cu accent pe reflexie, în tonuri firești și cât se poate convingătoare. Vlad Zamfirescu nuanțează confesiunile, Medeea Marinescu e mai tranșantă și parcă distantă. Ca de obicei, echipa tehnică a redacției asigură o transpunere sugestivă și de data aceasta un debut: inginer Mirela Georgescu.

CARTEA DE TEATRU

Mircea MORARIU

Ionescu, cel de dinaintea lui Ionesco

În *Cuvântul înainte* din volumul ***Tânărul Eugen Ionescu*** (Fundația Națională pentru Știință și Artă, București, 2006), autorul său, acad. Eugen Simion precizează că operația de scriere a cărții s-a consumat în mai multe etape. Încă de la începutul anilor'70, atunci când era titularul unui lectorat de limba română la Sorbona și a avut șansa de a-l cunoaște pe Eugène Ionesco, Eugen Simion a plănuit scrierea unei lucrări în care să examineze operele în limba română ale scriitorului, ba chiar să se concentreze asupra detalierii felului în care etapa românească din viața și activitatea dramaturgului și-a pus pecetea asupra întregii sale opere. În jurnalul parizian *Timpul trăirii, timpul mărturisirii*, în consistentul studiu *Întoarcerea autorului*, publicat în 1986, în prefața ediției franceze a mult comentatului *Nu* (ediție din 1986, datorată fiicei scriitorului Marie-France Ionesco) – cartea care în România lui 1934 i-a adus o celebritate contestată celui ce atunci se exersa în critica literară – exegetul de acum al „tânărului Eugen Ionescu" a realizat câte o parte din proiectul său. Dar lipsea întregul. El există acum și e reprezentat de cartea ce face obiectul prezentelor însemnări.

Tema e, în afara oricărei îndoieli, extrem de bine aleasă, iar demonstrația – întinsă pe mai mult de 400 de pagini de format *poche* – bine condusă. Deși, trebuie spus că, între timp, mai mulți exegeți s-au ocupat de etapa românească din creația lui Ionescu, de raporturile sale cu țara de origine, cu valorile ei culturale, de relația de tip psihanalitic dintre viitorul scriitor și tatăl său care nu apare deloc într-o postură favorabilă în scrierile fiului, au întors pe toate fețele mult discutatul *Nu,* au căutat în piesele de teatru semne ale românismului artistului. Continua amânare, din motive varii a unui proiect important, îl costă azi pe Eugen Simion, căci multe, foarte multe dintre cele spuse de el în carte par să fi fost deja spuse într-un fel sau altul, iar *Tânărul Ionescu*, în ciuda faptului că se individualizează printr-o scriitură plăcută, poate fi lesne calificată a fi doar o recapitulare utilă a unor lucruri deja demonstrate. Să reamintim antecedentele editoriale cele mai semnificative. În 1991, la Editura Minerva, vedea, în fine, lumina tiparului cartea lui Gelu Ionescu *Anatomia unei negații. Scrierile lui Eugen Ionescu în limba română. 1927–1940,* căreia cenzura comunistă i-a refuzat publicarea tocmai în anii '70, acest refuz stând la baza deciziei semnatarului cărții de a alege calea exilului. Așa ne spune Gelu Ionescu în prefața ediției din 1991, dar și în memoriile fragmentare intitulate *Copacul din câmpie.* Încă de atunci, din anii '70, se aduceau numeroase argumente în favoarea ideii că etapa românească a carierei literare a lui Ionesco „se dovedește a fi extrem de interesantă, de originală și de actuală". Iar cartea înseamnă și azi o solidă argumentație în favoarea susținerii acestei aserțiuni. Surprinde doar faptul că în *Tânărul Eugen Ionescu*, Eugen Simion o amintește numai în fugă. După lucrarea lui Gelu Ionescu, avem studiile lui Ion Vartic, cartea Martei Petreu, *Ionescu în țara tatălui* (Editura „Apostrof", colecția *Ianus*,

Cluj-Napoca, 2001), cea a Laurei Pavel, *Ionescu sau anti-lumea unui sceptic* (Editura „Paralela 45", 2002), cu multe capitole care acoperă subiectul în discuție (mai cu seamă cea despre *Hugoliade,* asupra căreia insistase și Gelu Ionescu) și, firește, excepționala monografie a lui Matei Călinescu *Eugene Ionesco – teme existențiale și identitare*, apărută în 2006 la Editura „Junimea". Asemenea lui Eugen Simion acum, Matei Călinescu a remarcat că și după război, în Franța, Ionesco a fost urmărit de amintirile sumbre din perioada sa românească, că dramaturgul s-a slujit de aceste amintiri în jurnalele sale ori le-a dat expresie în cărțile de interviuri (de reținut că o parte din această literatură confesivă a fost scrisă mai întâi în românește și abia apoi tradusă de Ionesco însuși în limba franceză) , că celebrul cuvânt *rinocer* apare în textele scrise în țara natală cu semnificații similare celor din ceea ce este, probabil, piesa cea mai cunoscută a lui Ionesco.

Nu fiindcă aș dori neapărat să-l imit pe Eugen Simion, ci fiindcă simt nevoia unei scurte explicații, fac o scurtă digresiune ce, într-un anume fel, seamănă cu cele spuse de exeget în subcapitolul *Un autor care fuge de criticul său.* În urmă cu câțiva ani, pe vremea când apăreau în România, cu tot scandalul aferent, primele manuale alternative, intrând într-o librărie din Târgu Mureș, oraș în care mersesem să văd un spectacol, am răsfoit un manual de literatură română coordonat de Eugen Simion și avându-i ca autori pe Florina Rogalski și Daniel Cristea-Enache. Nu mică mi-a fost mirarea că în cuprinsul acelei cărți era propusă spre studiu o piesă scrisă în limba franceză de Eugene Ionesco și asta mi s-a părut un abuz din partea autorilor. În mai multe rânduri, în scris ori în colocvii, am afirmat că legăturile lui Ionesco cu țara lui de origine (legături uneori recunoscute, alteori negate, fie din supărare, fie din histrionism) trebuie probate altfel decât prin aceste metode până la urmă abuzive. Văd în cartea pe care o comentez acum punerea în practică a sugestiei pe care mi-am permis să o fac. Bizar e că am parcurs-o, în cea mai mare parte, în drum și în timpul unui sejur tot la Târgu Mureș, prilejuit tot de invitația la o premieră teatrală. Și nu mică mi-a fost bucuria când în cuprinsul ei am găsit următoarea frază ce, într-un anume fel, motivează însuși demersul lui Eugen Simion: „Eu continui să cred că Eugen Ionescu este *și* (s.m., M.M.) un important scriitor român prin tinerețile teribiliste și fermecătoarele ei negațiuni din 1934 și prin foiletoanele publicate până la plecarea în Franța". Analiza detaliată a celebrului *Nu*, identificarea sensurilor intime pe care le dobândește în cazul lui Ionescu pasagera ocupație de critic literar nonconformist, obsesia copilăriei ca unic spațiu de securitate, reacția de respingere totală pe care o adoptă scriitorul față de tatăl său și felul în care se reflectă o atare atitudine în două dintre marile sale piese, *Victimele datoriei*, respectiv *Călătorie la cei morți* (de fapt, ultimul text destinat scenei scris de Ionesco), atitudinea constantă de teatralizare a propriei sale existențe, examinarea drumului parcurs pentru a se apropia de teatru, apropiere consfințită de scrierea piesei *Englezește fără profesor* și recapitularea relațiilor de complementaritate/ contrarietate cu *Cântăreața cheală* reprezintă punctele forte ale cărții scrise de Eugen Simion.

Se citesc cu maxim interes capitolele dedicate literaturii confesive a lui Eugene Ionesco, observațiile de aici completându-le pe cele ale lui Gelu Ionescu din capitolul *Literatura ca jurnal* a cărții sale menționate mai sus, capitol în care primul exeget român al lui Ionescu de dinainte de Ionesco urmărește diagrama adesea contradictorie a opiniilor autorului *Lecției* despre acest fenomen pe care unii îl catalogheză ca aparținând metaliteraturii . Jurnalul ionescian – observă

Eugen Simion – nu are rostul de a ne informa, ci este o formă de antidiscurs, aici scriitura „fiind una subtil perversă". Precum textele scrise pentru teatru, cărțile cu caracter confesiv, în care sunt reperabile multe pasaje ce fac referiri deloc zgârcite în amănunte la existența din România a viitorului corifeu al teatrului absurdului, demonstrează că „omul ionescian trăiește într-un *désarroi* perpetuu și într-o *uluire* fără capăt, înfricoșat până în măduva oaselor de destinul pe care abia ajunge să-l înțeleagă. El înaintează, aș spune, cu spatele spre viitor (vitorul fiind neantul), cu ochii țintă la lumina copilăriei pierdute". În comentariile pe care le face asupra *Elegilor pentru ființe mici*, Eugen Simion scrie că nu scapă neobservată repetiția unor elemente împrumutate din lumea teatrului. Ce îl impresionează pe poetul Ionesco? Păpușile care mor, caii de lemn, un Pierrot din care curg tărâțele din coate, o biserică de mucava, o *țară de carton și vată*, o altă păpușă care se sfărâmă printre paie și zdrențe, adică elemente ce „reprezintă nu numai universul copilăriei, dar și acela al teatrului". Iar mai departe, criticul îi dă dreptate lui Ion Vartic care afirma că tânărul Ionescu vede lumea ca „o piesă regizată de Dumnezeu și el însuși se consideră un saltimbanc care încearcă să înțeleagă sensurile metafizice ale existenței". Acum, nu se poate să nu fac și eu observația că e cât se poate de bine, de firesc, ca Eugen Simion să îi citeze pe parcursul eseului său și pe alți exegeți. Dar la fel de firesc mi s-ar fi părut ca o carte apărută la o editură numită *Fundația Națională pentru* ***Știință*** *(s.m., M.M.) și Artă*, deci o carte de știință să respecte rigorile științifice de citare, adică note de subsol, bibliografie, ș.a.m.d.

Un loc aparte în economia cărții sale e rezervat de Eugen Simion analizării celebrului *Nu*, considerat a fi un exercițiu de *ego-critică*. „Ionescu riscă să fie impertinent, înfumurat, cabotin, fie ce-o fi, dar să nu se omită pe sine din eseul pe care tocmai îl scrie". Pe cale de consecință, „discursul critic devine, atunci, altceva decât eram obișnuiți să fie: un jurnal în care totul se amestecă, pentru că tot ceea ce ține de ființa interioară a eseistului are drept la expresie". Ionescu nu se socotește critic literar, dar are opinii despre cărți, pe care dorește să le împărtășească în cronici literare, iar strategia sa este în mod deliberat aceea de a nu avea nici o strategie, nicio metodă. Observația lui Eugen Simion intră în relație cu cea a lui Matei Călinescu care scria că „e evident că Ionescu se joacă – jucând între altele un rol, acela al criticului literar care ia în râs critica literară și e profund ambivalent față de literatură, personajul central din *Nu* – dar se joacă mereu mai aproape de marginea unui abis existențial, de a cărui prezență angoasantă își dă seama. Se joacă pentru că suferă și suferă pentru că trebuie să se joace". Dar, cum spune Gelu Ionescu în *Anatomia unei negații*, „*jocul* lui Eugen Ionescu, orice forme și oricât de gratuite ar lua, nu este niciodată ilar și stupid. Chiar celor care sunt dispuși să vadă înainte de orice ridicolul, să le reamintim că ridicolul este comic și tragic în același timp; că insul superficial nu se implică niciodată pe sine, nu are conștiința *superficialității sale.* Or (continuă Gelu Ionescu), chiar în amănuntul că în *Nu*, sau în alte texte, Eugen Ionescu clamează superficialitatea sa, motivând-o prin inesențialitatea literaturii și problemelor literare de care se ocupă , există o premisă pentru a bănui (dacă nu se înțelege) că acest comportament nu este numai un joc, ci și semnul unui acut și inhibator sentiment al crizei valorilor". Iar Eugen Simion crede că, într-un anume fel, *Nu* îl imită pe Ionesco cel din *Regele se stinge* (mă rog, *Regele moare*), căci avem de-a face cu „un discurs al neliniștii, un discurs de ordin metafizic". Și, din nou, îmi îngădui o observație. Dispunem la ora actuală de o traducere integrală în limba română a

literaturii dramatice ionesciene, cea datorată lui Dan. C. Mihăilescu. E pe punctul de a fi terminată și traducerea integrală a lui Vlad Russo și a lui Vlad Zografi de la Editura Humanitas. Piesele lui Ionesco sunt frecvent prezente pe afișele teatrelor. În lumea teatrală există un consens asupra echivalențelor românești ale titlurilor. Poate că nu era nicidecum rău dacă semnatarul eseului pe care îl comentez ținea cont de acest consens ce nu mi se pare nicidecum un moft.

„Vorbind despre copilărie, Ionescu vorbește mereu despre tatăl său! Scriitorul merge până acolo încât pune semnul egalității între fantasma tatălui castrator și fantasma autorității represive". În opinia lui Eugen Simion, „romanul familial" se regăsește în două dintre piesele ionesciene de mare impact, *Victimele datoriei*, respectiv *Călătorie la cei morți.* Demonstrația pornește de la o aserțiune a lui Ionesco care, în *Note și contranote*, spunea că „adesea, pentru mine, teatrul – al meu oricum – este o confesiune". Drama interioară a relației tată–mamă–fiu apare atât în *Victimele datoriei*, piesă îndelung analizată de Matei Călinescu în *Eugène Ionesco – teme identitare și existențiale*, numită de exeget „o autobiografie fantasmatică", cât și în *Călătorie la cei morți,* a cărei mare temă e, în opinia aceluiași Matei Călinescu „căutarea mamei". *Victimele datoriei*, calificată de autorul însuși drept pseudodramă, pornește de la povestirea *La Photo du Colonel* în care regula unității timpului și spațiului este deliberat nerespectată. Iar Tatăl, semnificat prin personajul Polițistul, reprezintă cel prin vocea căruia vorbesc autoritatea, puterea, administrația. „Dacă în *Victimele datoriei*, Fiul, identificat cu autorul, își caută Tatăl, în *Voyages chez les morts* (1980) el pornește în căutarea *mamei mitice și salvatoare*, inspirat de Homer și Dante". Iar căutarea înseamnă rătăcire, experiență eșuată.

Un punct de interes al cărții îl reprezintă analiza pe care Eugen Simion o face spre a demonstra că Ionesco a fost un spirit religios ce s-a relevat ca atare încă din etapa sa românească, chiar dacă nu a fost un credincios ideal. Iar dimensiunea metafizică, religioasă poate fi lesne urmărită în mai toată literatura dramatică, scrisă în limba franceză de Ionesco.

În pofida faptului că aproape toată existența sa civilă și literară din perioada românească se consumă sub forma unei teatralizări manifeste, Ionescu jucându-și personajul (există mărturii că în intimitate chiar îi plăcea să se dea în spectacol la propriu), Eugen Simion observă că până a scrie *Englezește fără profesor* Ionescu nu acordase prea mare importanță genului dramatic. Totuși, în martie 1931, într-un articol publicat în periodicul *Zodiac*, el pune în discuție statutul melodramei în care vede „expresia modernă a nevoii eterne de miracol și oroare" Dar, după părerea lui Gelu Ionescu, acest text care produce *acum* (un acum, după părerea mea valabil în 1970, dar și în 2007) o oarecare stupoare, ni se înfățișează astfel „pentru simplul motiv că în el este anvizajată ceva dintr-o convenție dramatică pe care Eugen Ionescu o va impune doar peste 20 de ani". El preconizează un teatru „al groazei și al neprevăzutului". Aparent, elogiul pe care tânărul Ionescu îl face melodramei seamănă cu un șocant *laudatio* pe care, astăzi, un superexigent tânăr critic de film ar socoti de cuviință să îl facă telenovelei. Numai că miracolul și oroarea vor deveni ingrediente surprinzătoare ale teatrului ionescian. Deocamdată, Ionescu e pe pozițiile celui ce contestă teatrul, „artă care cultivă artificialul, convenționalul, mecanicul, așa-zisele conflicte eterne, în fine, inesențialul din existență". După cum subliniază Eugen Simion, Ionescu nu are niciun fel de simpatie față de piesele jucate pe scenele românești. Ceva mai încolo, totuși el va admira *Les parents terribles* a lui Jean Cocteau ori *Ondine* de

Giraudoux, căci misiunea teatrului este cunoaşterea. Ionescu va ajunge el însuşi la cunoaşterea şi înfăţişarea *realităţilor esenţiale* odată cu piesa *Englezeşte fără profesor*, pusă pe hârtie la începutul anilor '40. În mod curent, se susţine că anul scrierii ar fi 1943. La fel susţine şi Eugen Simion, bazându-se probabil pe mărturia lui Ionescu însuşi care în *La quete intermittente* spune că primele eboşe ale piesei, ce va deveni celebră în versiunea franceză, sub numele de *La cantatrice chauve,* ar data din respectivul an. Din *Note şi contranote*, observă Matei Călinescu, mai că ai deduce că piesa ar fi fost scrisă totuşi în 1948, atunci când Ionescu ar fi început să înveţe limba engleză după metoda *Assimil.* Dar, zice Matei Călinescu, „data de 1948 e în mod cert tardivă [...] e, poate, data finalizării versiunii franceze, la şase ani după primele scene scrise în româneşte". Pe urmele lui Petru Comarnescu (cel care a facilitat publicarea piesei în româneşte, în revista *Secolul XX*), ale lui Gelu Ionescu ori ale lui Ion Vartic care aprecia cu profund temei că *Englezeşte fără profesor* consituie prima manifestare a absurdului pe plan mondial, Eugen Simion reface lista asemănărilor şi deosebirilor dintre versiunea românească şi cea franceză. În acest sens, demn de citit e subcapitolul *„De la o limbă la alta"* din cartea lui Matei Călinescu; de fapt, această anti-piesă marchează, în opinia criticului menţionat, „procesul dificil al unei schimbări de identitate lingvistică". Poate şi de aceea, ea a avut cea mai lungă perioadă de gestaţie din cariera dramaturgului.

Capitolul final al cărţii lui Eugen Simion, intitulat *„Ce datorează Eugène Ionesco lui Eugen Ionescu"* e conceput sub forma unui decalog şi se încheie cu ideea că etapa românească nu poate fi nicidecum neglijată, fiind începutul unei mari cariere şi al unei mari şcoli din teatrul universal. Sigur e că argumentaţia de până atunci susţine concluzia. În pofida faptului că Eugen Simion a făcut-o într-un moment în care multe lucruri esenţiale în acest domeniu au fost spuse, iar repetiţiile s-au dovedit a fi de domeniul fatalului.

Eugen Simion, *Tânărul Eugen Ionescu*, Fundaţia Naţională pentru Ştiinţă şi Artă, Bucureşti, 2006.

Utilitatea reconfirmărilor

Constat cu satisfacţie că, trecută sub managementul eficient ce i-a asigurat „Polirom"-ului o poziţie de prim rang în sistemul editorial autohton, Editura „Cartea Românească" acordă un interes constant publicării de literatură dramatică românească. În cursul anului trecut biblioteca celor interesaţi de gen s-a îmbogăţit cu volume tipărite în remarcabile condiţii grafice, semnate fie de scriitori aflaţi (încă) la început de carieră (cum mai e cazul lui Dan Mihu), fie care au la activ un plus de experienţă şi o oarecare notorietate (piesa *Steaua fără...Mihail Sebastian* a stârnit dezbateri...dramatice, dar până la urmă fireşti, că doar e vorba despre teatru), lor adăugându-li-se de puţină vreme un volum „al celui mai jucat dramaturg român în viaţă", aşa cum glăsuieşte clişeul utilizat pentru a-l numi pe Matei Vişniec. Dacă Editura „Paralela 45" pare a deţine dreptul de a aduce pe piaţa românească cele mai recente scrieri ale lui Vişniec (care de ceva vreme scrie direct în franceză, devenind cătinel-cătinel „scriitor român de expresie..."), la

„Cartea Românească" a fost reeditat un volum, apărut mai întâi în 1998, ce conține două texte de factură stilistică frapant-diferită: ***Omul-pubelă*** și ***Femeia ca un câmp de luptă...*** L-am recitit nu doar din obligație profesională, dintr-un interes de natură estetică, ci și dintr-unul determinat de curiozitatea de a vedea dacă entuziasmul (deși au existat și persoane care au pus binecuveniții bemoli acestui entuziasm) de la vremea apariției era determinat strict de valoarea textelor sau, mai curând, de ceea ce unii au considerat a fi „o modă", cultivată de dorința firească de a vedea pe scenă și *altceva*, indiferent dacă valoarea literară a acelui *altceva* era sau nu superioară unui *ceva* cunoscut. În treacăt fie spus, dacă nu ar exista firească dorință de *altceva* nu mai prea văd motivul pentru care s-ar mai scrie literatură ori ar mai exista în vocabularul activ cuvântul *creație.*

Pericolul perisabilității pândea mai cu seamă piesa *Femeia ca un câmp de luptă*, cunoscută și sub denumirea *Despre sexul femeii(ca) un câmp de luptă în războiul din Bosnia*, scrisă în 1996, inspirată din tragedia iugoslavă (unii zic bosniacă), mai exact din memoriile unui participant nemijlocit la război, publicate cu titlul *Chronique des oubliés* de o editură franceză. Au existat la data apariției textului (și la data în care el a fost relativ intens jucat pe scenele românești) voci care au pus scrierea piesei pe seama unei lăcomii a lui Vișniec de a înfuleca, digera și transforma în material dramaturgic evenimente care deschideau orice buletin de știri serios. Acum, când ceea ce se întâmplă în spațiul ex-iugoslav a ieșit, mai curând aparent, de sub semnul urgenței, în pofida faptului că pe acele tărâmuri lucrurile nu sunt nici pe departe pe atât de calme precum ne-ar lăsa să credem știriștii noștri, mai interesează oare drama unei femei bosniace fiindcă în „pulberăria sentimentală" pe care o reprezintă Balcanii, „sexul femeii inamicului său etnic devine un veritabil câmp de luptă"? Doar două–trei cuvinte trebuie eliminate din jurnalul lui Kate, doctorița americană, la început binevoitoare și empatică și cu înclinații spre teoretizare, apoi din ce în ce mai copleșită de realitatea trăită de Dorra, doctoriță ce încearcă să-i inducă pacientei sale elementele unei gândiri „pozitive", și ceea ce părea datat dobândește o percutantă actualitate. Și asta poate mai puțin grație condeiului dramaturgului Vișniec, ci mai curând spiritului de observație al absolventului de filosofie care e scriitorul și care știe cum e să parcurgi drumul de la particular la general. Nu doar în războaiele interetnice sexul femeii devine un câmp de luptă. Nu numai în astfel de confruntări „combatanții se lansează pe el pentru a-și da oarecum lovitura de grație" În toate conflagrațiile „violul este o formă de *blitzkrieg*". Și în toate războaiele, realitatea e cu mult mai cumplită decât și-o imaginează teoria, iar orice întâlnire cu realul determină convulsii interne din care poți să ieși învingător ori învins. Bunăoară, atunci când pe ecranele televizoarele mai scapă și adevărul despre cât de complicată e de fapt situația din Irak ori despre cât de *political correct* se comportă trupele pacificatoare, poți deveni prada unei acute senzații de rău, văzând că se mai întâmplă, și nu chiar foarte rar, ca sub învelișul aparent verificat al civilizației să se ascundă abisul. Gropi comune ce așteaptă să fie deschise se află mai peste tot în ceea ce e denumit cu sintagma neutră „zonă de conflict". Așa încât, *Femeia ca un câmp de luptă*, cu strigătul deznădejdei Dorrei, cu capacitatea ei de a nu sacrifica ființa născută din viol, mi se pare în continuare o piesă *de o actualitate înspăimântătoare* pentru simplul motiv că vorbește, la urma urmei, despre incapacitatea omenirii de a stăvili, în orice moment al istoriei sale, proliferarea gropilor comune. De fapt, e mult mai simplu să întocmești foi de observație, să

oferi asistență psihiatrică, să livrezi înțelepciune decât să faci ca înțelepciunea să regleze ritmurile vieții reale.

În 1982, pe vremea când Matei Vișniec era un foarte tânăr poet și se gândea să-și acorde luxul de a se apropia de dramaturgie fără speranța că va fi jucat vreodată, se zămislea *Artur osânditul.* Într-o mărturie publicată ceva mai târziu, când piesa a văzut totuși luminile rampei, Matei Vișniec scria: „Pentru mine...la ora aceea nu conta decât strigătul, răfuiala mea cu propriile limite, cu propria mea neputință și cu neputința colectivă – un subiect care mă obseda. Din acest punct de vedere, textul a ieșit pur. Virtuțile sale teatrale (în sens spectacular: mișcare, timp, spațiu de joc, decoruri, montaj de secvențe) erau lăsate integral pe seama unui eventual regizor."

Textele din *Omul-pubelă* – produs lingvistic al unui *alergător* care își dă seama că nu mai poate să se oprească, ale unui *om din cerc* ce își constată și își exhibă singurătatea, al unei ființe deopotrivă pradă a *vocilor din întuneric* dar și a *vocilor în lumina orbitoare*, care adesea, prea adesea trebuie să se supună celor *unsprezece reguli privind buna funcționare a centrelor de spălare*, care coabitează pașnic cu gândacul, care e victima asocierii sale cu câte un cal, care observă, asemenea unui povestitor „și vine ziua când lumea începe să vă confunde cu o pubelă" și exclamă „ah, imortalitatea, ce mai pubelă!" – sunt la rându-le răfuieli ale ființei umane cu propriile limite. Cred că avea dreptate Mircea Ghițulescu când, în *Istoria dramaturgiei române contemporane* (Editura „Albatros", București, 2000) afirma că în *Omul-pubelă* Vișniec „reia specia *realistă* a *momentelor* din perspectivă suprarealistă". Este, indiscutabil, un „văz enorm și simț monstruos" care generează aceste *contes drôlatiques*, numai aparent lipsite de acțiune. Doar la o privire primară ai senzația că textele din *Omul-pubelă* sunt lipsite de imaginea specifică născută din gândul reprezentării. Imaginea există în text, dar e oricând permisivă la valoarea adăugată pe care o aduce cu sine gândul regizoral autentic. Care s-a manifestat ca atare atât în versiunea dată de Cătălina Buzoianu în spectacolul realizat la Institutul Francez în colaborare cu Theatrum Mundi cât și în cea a lui Petru Vutcărău de la Teatrul „Eugene Ionesco" din Chișinău. Există un crescendo al observației, o obsesie a temei, o tentativă de pătrundere în subsoluri care la lectură nu se poate să nu te absoarbă. Tot la fel cum există un ritm interior al frazei ce conferă textelor un palpit și o teatralitate ce se relevă încă înaintea rostirii. Cel mai adesea monologuri, uneori dialoguri sau mai curând întretăieri de monologuri cu alură de dialog, paginile din *Omul-pubelă* sunt un fel insolit de reportaje dramatice care, ordonate într-o compoziție teatrală inteligentă (cum au fost cele menționate), oferă bucurii intelectuale și de simțire, dar deopotrivă îți transmit o stare de îngrijorare. Și cum să nu fie astfel câtă vreme singurătatea, damnarea, deprecierea ființei umane și transformarea ei în vierme, coabitarea forțată cu insecte ori cu animale, deși teme eterne ale literaturii, nu sunt nicidecum realități plăcute. Grație lui Matei Vișniec, expuse deliberat aleatoriu, poate și fiindcă viața însăși e sub semnul întâmplătorului, aceste teme redobândesc importante carate de originalitate la nivel literar-eseistic. Lucruri, respectiv calități, relevate de studiile critice din *Addenda*, scrise cu aplecare și seriozitate de Alex Ștefănescu (*Matei Vișniec, contemporanul nostru. O crimă literară prescrisă*) și de Gilles Losseroy (*Matei Vișniec sau experiența vampirică*).

Matei Vișniec, *Omul-pubelă*; *Femeia ca un câmp de luptă*, Editura Cartea Românească, București, 2006.

Diversitatea preocupărilor, varietatea stilurilor

Nu mai puțin de opt scrieri destinate scenei cuprinde volumul ***Defileul cu sens unic*** (Editura *Palimpsest*, București, 2006), care îl recomandă cu destule argumente în calitate de posibil dramaturg pe Constantin Popa Venerus. Cartea beneficiază de o prefață intitulată *„În așteptarea scenei"*, prefață scrisă în termeni elogioși și semnată de un critic de anvergura lui Mircea Ghițulescu. În respectivul text, semnatarul ne spune că la ediția din 2005 a Concursului Național de Dramaturgie, din al cărui juriu înțeleg că a făcut parte, dar de al cărui palmares sunt indicii că se desolidarizează, Constantin Popa Venerus a participat cu nu mai puțin de șase texte (numite, la numărătoare, mie mi-au ieșit totuși șapte!) în marea lor majoritate tipărite în volumul ce face obiectul însemnărilor de mai jos. Pe coperta a patra a cărții, editorul ei, criticul Ion Cocora, sesisează diversitatea temelor abordate de scriitor, faptul că „imaginarul înfulecă lacom faptele, le asigură o tensiune și o logică proprie de desfășurare, trădând un creator de reală vocație". După ce am parcurs volumul de aproape patru sute de pagini, sunt în bună parte tentat să subscriu la elogiile celor doi colegi, deși cred că scriitorul mai are un pic de lucru pentru a face astfel încât să elimine din piesele sale ușoara doză de convenționalism, previzibilitatea rezolvărilor și a finalurilor și să diversifice modalitățile prin care realitatea se convertește în personaj și structură dramatică. Sunt însă câteva premise care sunt de natură să atragă atenția asupra scrisului pentru teatru al lui Constantin Popa Venerus, premise care exploatate și fructificate nu e exclus să fie de natură a transforma așteptarea invocată de prefațator în împlinirea prilejuită de un spectacol.

Mai întâi, e în afara oricărei îndoieli că dramaturgul al cărui debut literar e girat de Editura *Palimpsest*, e posesorul unei solide culturi. Deopotrivă cultură generală și cultură teatrală. O dovedește mai cu seamă ușurința cu care face apel la tehnica citatului pe care știe să îl introducă cu un real firesc în ansamblul textului. Adesea, însuși citatul e elementul de la care pornește construcția dramaturgică, așa stând lucrurile în *Pământ peste ochi*, piesă scrisă dintr-o autentică venerație față de Mihai Viteazul. Prologul ni-l arată pe Teodosie Rudeanul scriind la cronica sa și evocând tocmai momentul uciderii mișelești a Voievodului, mai departe, grație tehnicii *flash-back* -ului, Constantin Popa Venerus încumetându-se să recompună o frescă a domniei acestuia. Atunci când scrie piese istorice (înțelese mai curând în sensul de *ipoteze dramatice*) dramaturgul recurge cu folos la modelul shakespearian. Astfel se prezintă lucrurile mai cu seamă în piesa *La cumpăna anilor,* al cărei personaj central e Vlad Țepeș. Voievodul, a cărui conduită a prilejuit tot felul de legende, care a fost supus operației nu întotdeauna oneste de transformare în *brand*, doar-doar va spori conturile unora sau altora, inclusiv ale unor autorități incapabile să dinamizeze turismul românesc (curios e că au reușit să tragă spuza pe turta lor mai cu seamă cei din străinătate, și la acest capitol dovedindu-ne codași), ne este înfățișat ca unul, indiscutabil, crud. Fără a recurge nicidecum la psihanaliză, Constantin Popa Venerus e preocupat să descopere cauzele intime, de natură biografică, ce ar explica cruzimea lui Vlad. Antecedentele familiale, faptul că tatăl său, Vlad Dracul, și fratele său, Mircea, au fost uciși la Curtea Otomană, îl vor face pe Vlad, odată devenit domn, să

transforme cruzimea în principal instrument de exercitare a puterii. Vlad pune la cale pădurea de țepe în care vor fi înfipți soldații sultanului Murad, de la al cărui frate, Mehmed, aflase protagonistul despre felul în care îi fuseseră uciși părintele și fratele, iar cea mai mare țeapă e pregătită pentru Pașa Hasan, cel ce îl îngropase de viu pe Mircea. Iar când, spre imensa bucurie a turcilor, Vlad va fi înlocuit de la domnie iar succesor îi va fi Radu cel Frumos, la rându-i umilit de otomani, cruzimea se va perpetua, ideea pe care e fundamentat textul fiind aceea că orice rău generează un rău încă și mai mare, că, în speță, cruzimea naște cruzime.

După cum spuneam, *Pământ peste ochi* e un fel de cronică problematizată, în limbaj teatral, a domniei lui Mihai Viteazul, cu aplecare asupra dimensiunilor interioare ale personajului principal. Nu atât latura evenimențială e preocupantă pentru dramaturg, deși succesiunea faptelor e respectată și relativ bine punctată, cu o surprinzătoare alertețe. Piesa se dorește mai degrabă o imagine a *omului* Mihai, insuficient înțeles în timpul vieții, părăsit, înșelat și chiar trădat de majoritatea celor cu care a încercat să facă alianțe. Constantin Popa Venerus scrie povestea unui suflet chinuit de singurătate, însetat de loialitate, în schimb înconjurat de adversari puternici și perfizi care i-au urzit pieirea a cărei iminență e presimțită tot timpul de Voievod. Sunt multe personaje atestate istoric pe care le convoacă pe scenă condeiul dramaturgului, cele mai numeroase au treceri pasagere, mai curând schițate, și asta fiindcă funcția lor principală e aceea de a fi reflectoare întru revelarea trăirilor protagonistului. Doar mama Voievodului, maica Teofana are o prezență mai bine precizată, căreia, după propria sa mărturisire, dramaturgul i-a conferit o pondere mai amplă decât cea atestată de documentele istorice, cu scopul de a introduce personajul-confident, în relația cu care se vor dezvălui gândurile și frământările *omului*.

Ambele piese de factură istorică sunt scrise în patru acte, străjuite de câte un prolog și un epilog. E de observat concizia, indiciu sigur că dramaturgul e în mai redusă măsură preocupat de relatarea conversativă a faptelor istorice, ponderea revenind simbolisticii acestora, revelării dimensiunilor psihologice ale personajelor. Deși documentarea e mai mult decât evidentă, scriitorul are drept crez ideea că teatrul este o iluzie a realității și nu o realitate. Ceea ce explică distanțările sale față de documentul istoric.

Volumul nu menționează datele la care au fost scrise textele cuprinse în el. Prin urmare, nu știu dacă piesa *Condamnatul*, un fel de comedie-neagră, a fost scrisă după ce la concursul de dramaturgie menționat de prefațator, scriitorul nu a obținut nici un premiu, în pofida bogăției ofertei sale. Sigur e că, cel puțin prima parte a piesei, e o satiră groasă, dar deloc de prost gust, a felului în care se cam petrec lucrurile la astfel de concursuri. După ce toți membrii juriului, indiferent de diversitatea orientărilor lor estetice și de animozitățile personale, au stabilit cu o înduioșătoare unanimitate piesa câștigătoare, un telefon venit tocmai de la Primul Ministru îi pune pe toți pe jar. Printre concurenți se numără și șeful suprem, adică Marele Gubernator, căci „România ajunsese, în sfârșit, gubernie" și piesa lui trebuie să câștige. Toți juriații se dau de ceasul morții. Textele fiind anonime, cum să afli care e cel ce îi aparține Marelui Gubernator? Și dacă e vorba doar de o încercare a probității lor profesionale? Dar dacă Marele Gubernator chiar dorește să fie declarat câștigător? Se pot oare desigila plicurile și afla identitățile reale ale concurenților? Oare nu cumva cea a fi considerată „cea mai bună" și însoțită de un pseudonim sibilinic îi aparține chiar șefului suprem? Nici vorbă! Dramaturgul

respectiv e un vieţaş. Soluţia considerată de compromis e aceea de a-i declara câştigători pe toţi cei 63 de participanţi. Cum ea provoacă furia Marelui Gubernator, toţi juraţii ajung colegi de celulă cu vieţaşul care, în actul al II lea se dovedeşte a fi însuşi Dracul, cel care face lumea „urâtă şi prefăcută, proastă şi mincinoasă, grobiană şi insensibilă" şi care, spre a-şi dovedi puterea, pune de o revoluţie, firește „în direct". Zeflemeaua, ironia, amuzamentul diavolesc al autorului sunt vizibile în fiece replică, în fiecare subtext. Dar deşi bazată pe o anecdotică bogată, importantă e convertirea ei într-o metaforă ce invită la luare-aminte.

Piesă cu mesaj umanisto-sanitar, un fel de *moralité* adaptată realităţilor nu întotdeauna plăcute ale contemporaneităţii, a cărei construcţie dramatică aminteşte, în opinia lui Mircea Ghiţulescu, de *Bine mamă, dar ăştia povestesc în actul doi ce se-ntâmplă în actul întâi* a lui Matei Vişniec, e *Gaura neagră*. În prima parte asistăm la o piesă, parcă scrisă la comanda OMS, cu scopul de a ne face să conştientizăm pericolul reprezentat de SIDA, boală căreia îi cade victimă, din pricina exceselor sexuale, Paul. Numai că, de fapt, către sfârşitul acestei părţi, aflăm că diagnosticul a fost pus greşit din pricina rătăcirii buletinelor de analiză, lucrurile lămurindu-se însă de-abia după ce Paul s-a văzut părăsit de întreaga familie. În partea a doua, statutul de piesă a ceea ce ni s-a înfăţişat anterior e explicitat, interpreţii fac comentarii critice la adresa textului. Numai că viaţa nu bate doar filmul, ci şi teatrul. Paul, autorul piesei, şi Victor, interpretul doctorului, chiar se iubesc, iar primul şi-a părăsit soţia pentru iubitul său. Care iubit e cu adevărat infectat de virusul HIV. Şi care e iubit de Mihaela, fosta soţie a lui Paul, firește respinsă de Virgil, care se sinucide. Gaura neagră e, în simbolistica imaginată de autor, cea prin care, prin faptele sale, omul atentează la normalitate, la rânduielile lumii, la normalitatea ei. Iar lumea, firește, că cere despăgubiri imense pentru acest atac.

Dragoste în plus e o scriere de factură SF. Doi oameni, un El şi o Ea, care odinioară s-au iubit, iar acum au doar statutul de soţ şi soţie, primesc vizita unui Necunoscut, presupus strănepot, trăitor în anul 6499, într-o lume dominată de roboţi, lume ce a exclus răul, dar e incapabilă să inventeze iubirea ca principală sursă de fericire. Urmează o suită de întâmplări comice care pe alocuri sunt vizibil căutate şi care prin aglomerare obliterează mesajul principal al textului.

Scenariul radiofonic *Fiul haosului* e relatarea întâlnirii dintre bătrânul Luigi Pirandello şi tânărul actor şi dramaturg Eduardo de Filippo. Autorul celor *Şase personaje în căutarea unui autor* îi mărturiseşte tânărului confrate condiţiile în care a aderat la Partidul Naţional Fascist al lui Mussolini şi felul în care acesta a anexat şi s-a slujit de momentul de rătăcire al marelui dramaturg. În economia piesei, sunt inserate nu doar citate din marile scrieri pirandelliene, ci şi fragmente din lucrări ale exegeţilor săi români, precum Ileana Berlogea şi Alexandru Balaci.

Am citit cu maxim interes piesa *Ursa Mare*, o nouă adaptare, fie şi parţială, a *Jurnalului* lui Mihail Sebastian, care continuă să exercite o extraordinară fascinaţie asupra oamenilor de teatru. Interesul a fost amplificat de dezamăgirea provocată de scrierea lui Dumitru Crudu *Steaua fără...Mihail Sebastian*, recent tipărită la Editura „Cartea Românească" şi chiar înscenată la Naţionalul ieşean. Deşi nu oferă totală satisfacţie, cu toate că nu e scutită de naivităţi de construcţie, parcă...parcă scrierea lui Constantin Popa Venerus e mai bine articulată, surprinderea contextului epocii şi a momentului scrierii celebrei *Steaua fără nume* mai izbutită. Dincolo de orice dubiu e faptul că semnatarul acestei adaptări nu cade în capcana relei-credinţe. Dar tot la fel de puţin îndoielnic e şi faptul că

Jurnalul lui Sebastian nu şi-a aflat încă adaptatorul. Cum, de astă dată, nu ne aflăm însă nicidecum în faţa unui eşec absolut, orice efort de îmbunătăţire a adaptării pare îndreptăţit.

Incontestabilei culturi teatrale şi literare a lui Constantin Popa Venerus i se asociază cea de meloman. Dramaturgul are o adevărată voluptate ca în didascalii să sugereze care ar fi, după gustul său, cele mai semnificative pasaje muzicale ce ar putea servi drept coloană sonoră pentru viitoare posibile puneri în scenă ale pieselor sale. Rămâne mai întâi de văzut dacă ele îşi vor găsi regizorul şi teatrul care să le crediteze şi să le ofere şansa convertirii în spectacol.

Constantin Popa Venerus, *Defileul cu sens unic*, Editura Palimpsest, Bucureşti, 2006.

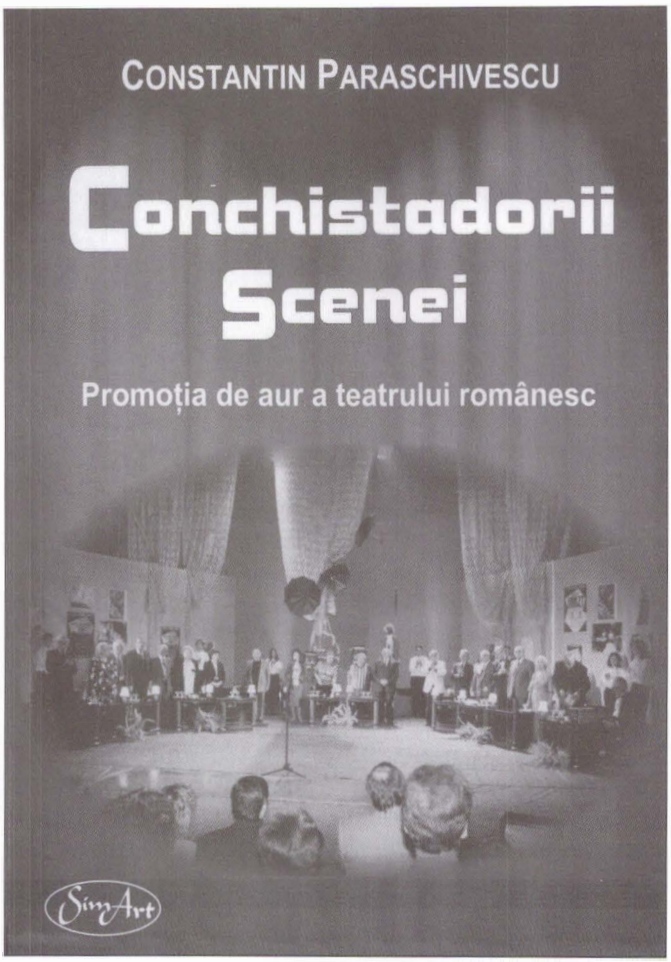
Corina HERGHELEGIU

Un Om al „generaţiei de aur"

Volumul *Conchistadorii scenei,* scris de criticul de teatru Constantin Paraschivescu şi tipărit la Editura *Sim Art*, Craiova, 2006, este consacrat, de data aceasta, actorilor care au absolvit în 1956 Institutul de Artă Teatrală şi Cinematografică, bine cunoscuţi sub numele de „generaţia de aur". Modest din fire până la absurd, autorul susţine că nu el trebuia să scrie această carte, ci „o persoană cu experienţă literară şi har...". Permiteţi-mi să mă îndoiesc, doamnelor şi domnilor, că altcineva ar fi putut s-o scrie cu mai mult profesionalism şi har, pentru că domnul Paraschivescu le are din plin pe ambele. Grija pentru cuvânt şi expresie, grija pentru tot ce înseamnă „a scrie" este primordială pentru autor. Pentru el „miile de cuvinte stau disciplinate în dicţionar, dar aleargă prin lume după interes şi la întâmplare. La chemarea celui ce le cultivă, vin din zbor ca păsările scăldate de minunea albastră a planetei şi se aşază, cuminţi, pe umerii expresiei căutate de gând şi de inspiraţie". Tot aici citează şi recomandarea lui Jean-Paul Sartre, adresată scriitorilor, din volumul *Cuvintele*: „să prinzi lucrurile vii în capcana frazelor". Pe Fănuş Neagu, Tudor Arghezi şi Caragiale îi consideră „giuvaierii" cuvintelor. Fiind atât de exigent la capitolul „cuvânt" vă puteţi imagina că această carte fascinează prin cuvânt, expresie, dar şi prin relatarea întâmplărilor şi a evoluţiilor actorilor din „generaţia de aur", pentru că şi autorul nostru a mers pe urmele acestei promoţii, aşa cum ne spune el: „... pe urmele lor «de aur» am mers şi eu, pentru că îi ştiu din institut, le cunosc feţele tinere şi ambiţiile, le-am văzut primele roluri, primele creaţii... Ştiu în general cam ce au făcut şi ce cote de măiestrie au atins într-o carieră care nu se anunţa comodă şi lesnicioasă. Ştiu şi le-am receptat ecoul la public, preţuirea pe care şi-au câştigat-o, renumele, faima, i-am aplaudat de nenumărate ori laolaltă cu sute de spectatori, mi-am simţit ochii în lacrimi de multe ori la frângerile lor sufleteşti pe scenă, am vibrat la emoţia jocului lor, am râs dumnezeieşte de hazul lor natural, sănătos, am simţit uneori o adiere de geniu pe creştet dintr-o şoaptă sau o tulburătoare tăcere a lor..."

Constantin Paraschivescu a acceptat provocarea lui Eugen Todoran, regizor de televiziune şi el unul din conchistadori, de a scrie această carte despre „generaţia de aur" care merită din plin să fie imortalizată şi pe hârtie, nu numai pe peliculă. De ce s-a numit „generaţia de aur", aflăm chiar de la începutul cărţii, Draga Olteanu-Matei, numărându-se şi ea printre cei care poartă această cunună: „Ni s-a spus «de aur» – afirmă dânsa – pentru că în seria noastră de absolvenţi toţi au fost talentaţi, toţi au fost apreciaţi de marile personalităţi ale teatrului şi criticii româneşti, toţi au mers la sufletul publicului, foarte pretenţios la vremea aceea, care i-a acceptat, i-a iubit şi i-a situat în primele rânduri ale actorimii româneşti". Dar „...aşa le-a prorocit la absolvire chiar tânărul asistent de estetică atunci (profesorul de mai târziu, cunoscut mai ales prin apelativul Sir Toby), Ion Toboşaru, care, văzându-i într-un tablou expus pe culoarele institutului, a spus: "Voi veţi fi generaţia de aur a teatrului românesc!" – relatează autorul cărţii.

Această generaţie de artişti ai teatrului a fost prima după cel de-al doilea război mondial şi absolut toţi au fost copii săraci, iar acesta a fost un motiv puternic de a munci din greu şi a câştiga pentru totdeauna sufletul spectatorilor. Solidari cu confraţii lor, ei au pus preţ pe calitate, chiar daca acest lucru nu le aducea bani în buzunar, au fost ambiţioşi şi au oferit tot ce au mai bun celor pe care i-au slujit cu dragoste şi credinţă.



Incursiunea în această minunată poveste începe de fapt de la filmarea şi montarea spectacolului „generaţiei de aur" de la Craiova din data de 15 noiembrie 1997, unde Constantin Paraschivescu în calitate de redactor la departamentul teatru TV a fost însărcinat să realizeze această emisiune. La început a fost revoltat că nu a fost anunţat decât în ultimul moment că va pleca în această deplasare, mai târziu însă acest drum s-a dovedit a fi o încununare a întregii sale activităţi artistice şi ultima lui emisiune la televiziune (peste o lună şi jumătate urma să iasă la pensie). Deci, spuneam că povestea începe cu vizionarea, filmarea şi montarea acestui spectacol şi încet, încet se trece la depănarea

amintirilor din anii studenției până în prezent. Povestea te prinde în mrejele ei prin amintirile fascinante despre creația acestor mari actori, (unii dintre ei ne-au părăsit demult: Amza Pellea, George Constantin, Gheorghe Cozorici, Gina Patrichi ș.a.), prin tensiunea dialogului, prin grija față de expresie și cuvânt încărcate de emoție, prin redarea amănuntelor, ca de exemplu lupta cu secundele într-o emisiune TV (ceea ce s-a tăiat, din spectacol, la montaj, în această luptă cu secundele, va apărea cuvânt cu cuvânt în această carte), iar amintirile din anii'60 te uimesc prin luxul de amănunte, începând cu oamenii pe care autorul îi întâlnea în cale până la culoarea blocurilor de pe stradă. Cartea este scrisă cu multă pasiune (sunt multe momente trăite de însuși autorul cărții), har și haz în același timp. Fiind împărțită pe capitole se citește foarte ușor. Poate că ar fi fost bine dacă dădea și numele (nu doar să povestească anumite situații triste legate de această problemă), celor care în perioada comunistă, nu numai că nu au slujit arta, dar i-au împiedicat și pe alții să o facă, acum fiind însă oameni respectați și iubitori de teatru. Pentru tânăra generație acest lucru face parte din istorie și e păcat să fie trecute sub tăcere anumite situații care marchează o perioadă tristă din istoria teatrului românesc.

Fost redactor la TVR, Constantin Paraschivescu a lucrat la emisiunile „Maeștrii teatrului românesc" și „Scena", iar acum slujește în continuare, cu fidelitate, teatrul, creionând portrete-monografii ale marilor personalități și actori din teatrul românesc precum: Petre Sava Băleanu, Gheorghe Dinică, Virginia Itta Marcu, Irina Răchițeanu-Șirianu, Mircea Andreescu ș.a., vizionând spectacole, „dând verdicte" asupra calității lor, citind cărți și făcând recenzii. Și de ce ne-am mira că face toate aceste lucruri (când, de fapt, ar trebui să se bucure de frumoșii ani de odihnă și liniște), doar este și el un „Om al generației de aur"!

Ion CAZABAN

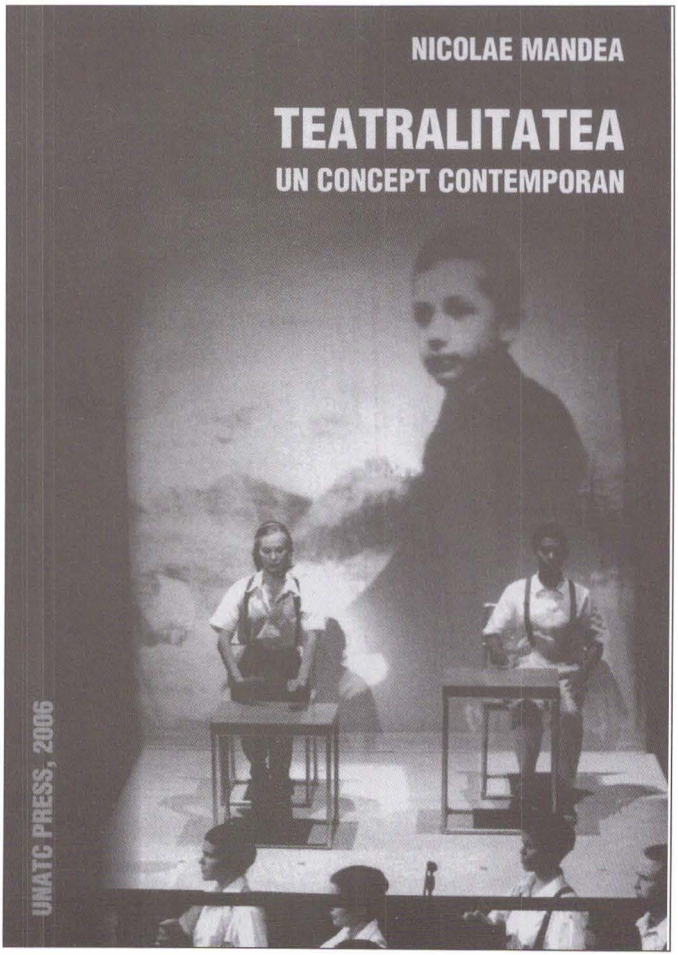
Cele două teatralități

După eseul polemic, insolit și provocator al lui Sebastian-Vlad Popa, *Despărțirea gemenilor*, recenzat într-un sumar anterior, o nouă carte aceasta aparținând regizorului-profesor Nicolae Mandea, este dedicată Teatralității, de astă dată din perspectiva cercetării riguroase. Așa cum presimțim încă din titlu, ***Teatralitatea, un concept contemporan*** (Ed, UNATC Press, București, 2006), este analizată și pusă în discuție, în diferitele sale moduri de interpretare, de aplicare și de manifestare, observate în mișcarea scenică (și nu numai) din secolul XX. Este o carte necesară care își propune să examineze un concept de substanță, într-o vreme când arta spectacolului trece prin procese distincte și ia aspecte deliberat eteroclite, nu totdeauna fondate estetic, ci generate de „jocurile" contextului socio-politic ori economic – mai exact: comercial –, având, desigur, consecințe în sfera culturii (sau a subculturii). Cartea lui Nicolae Mandea are o însemnătate specială, explicând conceptul de Teatralitate și gândindu-l din multiple unghiuri, clarificându-l argumentat în ceea ce-i este

propriu, tocmai în timpul când se practică amestecul artelor (la noi, teatrul-dans, teatrul instrumental, performanțele plasticienilor) sau, pe de altă parte, se preferă monologul scenic, limitarea la cuvânt, carisma actorului volubil, conversând cu publicul.

Autorul urmărește ceva mai mult decât se spune de obicei despre Teatralitate și se consideră a fi ea în evoluția de secole a actului teatral. Nu-i scapă afirmațiile diferite, nuanțate, la care se adaugă termeni derivați ca „teatral" și „teatralizare", ce se impun, nu întâmplător, în anumite perioade. A ști să constați și să meditezi efectele Teatralității, ni se pare o exigență legitimă pentru cel aflat în fața varietății de tendințe, tipuri și stiluri de spectacol, coexistente azi. Ne referim mai ales la criticul care trebuie să sesizeze ceea ce intenționează să fie și este spectacolul văzut, în calitatea lui specifică. Pentru asta au insistat cu folos, la noi, regizori animatori din momentul „reteatralizării" (1955–1960), iar urmările benefice au fost de lungă durată.

Dacă reflectăm la constantele sale indispensabile, Teatralitatea nu poate fi separată de relația de comunicare actor–public, nici de aspectul proteic (favorizat de instinctul uman al transfigurării, de mimetismul implicit), nici de vocația ludică. Prezența situației tensionate, a tensiunii dramatice, devine o condiție variabilă, raportată la tipul și construcția spectacolului, după cum va fi și cealaltă relație (deseori cerută, dar nu totdeauna), relația actorului cu artele componente care intervin unitar sau cu o expresivă autonomie în imaginea scenică. În acest sens, citim observația: „teatralitatea surprinde subordonarea lor (a limbajelor artistice asociate, *n.n.*), persoane performante capabile să controleze sinergic expresivitatea comunicării". Această persoană ar fi regizorul (dirijor), actorul (total)... Să nu uităm că, odată cu efortul de „reteatralizare" – pentru recâștigarea specificului teatral și combaterea naturalismului și falsului realism pe scenă – se impune dezideratul regizorului și actorului polidotat.



Comentându-i caracteristicile definitorii și înfățișările esențiale, preocuparea autorului se îndreaptă consecvent, însă, spre

extinderea conceptului de Teatralitate, de la estetic la vital, de la scenă la viață și comunicare socială. În centrul atenției, se află teatrul din viață, viața din teatru. Cele două spectacole – de pe scenă și din jurul nostru – jucate de alții sau de noi înșine. Cu numeroasele lor ramificații și împletiri. De aceea este prețuit Evreinov, citat fiind cu „a reteatraliza teatrul pentru a teatraliza conștient viața". Sunt relevate liantele ambelor teatralități, până la interdependență, regăsindu-se în fiecare scopul comunicării, adoptarea „rolului" sau adoptarea la „rolul" distribuit de condițiile vieții, schimbarea la față, masca și ludicul, în funcție de situație, de conjunctură accentuându-se „spectacularul" comportamentului. În existența cotidiană a unei „societăți a spectacolului", cum este cea prezentă, „comportamentul spectacular" se remarcă în tot felul de prilejuri. În acest caz, s-ar putea susține că imitarea naturalistă a omenescului conține, totuși, vizibil sau ascuns, voit sau inconștient, funcțional sau nu, o teatralitate intrinsecă: teatralitatea vieții sociale. Probabil, „reteatralizarea" din anii '50 a combătut, totodată, nemărturisit, nu numai naturalismul, dar și prefăcătoria reprezentării scenice cu pretenția sa de veridicitate. De unde , foarte curând apoi, acuzarea de sterilitate formală adresată stilizărilor scenice care n-aveau cum rezolva problema „adevărului de viață".

Apelând la referințe concludente, cartea urmărește dubla manifestare a Teatralității, înțeleasă ca „structură de adâncime" care „ordonează, chiar dacă într-un mod paradoxal, modul de a se comporta și de a fi al omului în situațiile în care se află". Influențând dialectica Teatralității, de reținut sunt paradoxurile conceptuale: cognitiv (realul și ficțiunea), spațial (raportul privitor–privit), reprezentațional (viul și artificialul), semiotic (improvizația și construcția semnificativă). Dezvoltările analitice înaintează lămurind faptul teatral, cu elementele sale constante, cu antecedentele, prelungirile sau aplicațiile sale posibile (psihoterapie), între ludic și comunicare umană. Prin densitatea ideilor și confruntărilor relevante, fiecare capitol ar putea deveni un studiu amplu. Deși evident concentrată, cartea trăiește în fluxul gândirii, dar și al practicii teatrale, evitând formularea statică și definitivă a conceptului, dimpotrivă, propunând noi sensuri și posibilități de abordare.

Constantin PARASCHIVESCU

Parodii despre Românica

Domnul Valentin Nicolau publică la Editura Nemira un al treilea volum de teatru, ***Mai jos de Figueras***, cu trei texte, dintre care cel mai dezvoltat e al piesei în două acte *Vecinii noștri de pat*, al cărei subtitlu se regăsește în denumirea cărții. Două scurte, monologul într-un act *Room service* și schița dramatică pentru scenă sau ecran *Puțină rugină*, în trei scene. În compoziții diferite, cele două au în comun criza morală a unui protagonist în clipa, sau spre clipa de apogeu al propriei existențe eșuate.

În *Room service*, un bărbat de 56 de ani a luat o cameră de hotel, stârnind mirarea recepționerului că n-are bagaj și vrea să se spânzure. Pentru asta și-a cumpărat chiar un metru de funie, puțin însă pentru reușita isprăvii. Perspectiva nu e deloc îmbietoare – „Atârnat de tavan, cu limba scoasă. Urâtă imagine". Omul are scrupule civice – „Eu nu scot limba la lume. Sunt un om serios". Oare? Deci, altă opțiune, să se arunce pe fereastră. Cu revelație – „Trebuie să fie minunat să zbori". Dar corecție realistă – „N-o să zbor, o să cad. Final previzibil". Concluzie amară – „Toată viața am căzut. În ochii nevestei, în ochii copiilor". Ar fi de compătimit, s-ar zice, socotindu-l învins în lupta cu soarta potrivnică. Dar el inventariază sceptic alte versiuni – scoate din buzunar un pistol, se închipuie ucis din gelozie, înecat în cadă cu venele tăiate, dându-și foc cu benzină, străpungându-și pântecele cu cuțitul, adormind pe veci după înghițirea unui flacon cu medicamente și visând „tot ce n-am putut împlini". E cam penibil, confratele. Nu-l mai luăm în serios. Și dacă nu știi să mori, nu știi să profiți nici de norocul vieții. Care i se ivește, a sfidare parcă, de sub pat, sub forma unei valize cu mulți bani și-l pune în încurcătură. Urmează alte variante de a proceda cu șansa, ca și cele încercate de a sfârși cu neșansa și neștiind să fructifice timpul nici într-un caz, nici în altul, neprevăzutul se răzbună... pași pe coridor, pași în cameră, omul are subit revelația comorii, dar moare de frică...

Tot un caz de sinucidere e și în schița *Puțină rugină*. De data aceasta înfăptuită, și cu o femeie puțin cam trecută, cum se zice, cu *puțină rugină* pe trup și în suflet. Educatoare la grădiniță dimineața, vânzătoare de plăceri noaptea. Și ea în criză morală, mai verosimilă, însă. „Dimineața îi mint pe copii ce frumoasă este lumea, iar seara le spun adevărul tăticilor". Părăsită de „peștele" pe care l-a umplut de bani, umblă noaptea după clienți singură, cam fără spor și la discreția unor brute agresive care o violentează și o violează. Trec pe stradă mașini care nu opresc când le face cu mâna, iar când totuși oprește una, e întrebată în batjocură... „Dacă am fete?"... Păi eu sunt fata...". Mașina se îndepărtează disprețuitoare, lăsând-o consternată, „Eu sunt fata!", dar nu mai are cui s-o spună și resimte dureros rugina vremii. Cu atât mai mult cu cât poartă un copil în pântece. Căruia nu-i poate face nedreptatea să-l aducă „pe lumea asta", cu parodia ei de viață. Ia decisă dintr-un tub pastile de somnifere, se întinde în pat și..." Vom dormi puțin [...] înger cuibărit încă în mine". Spre deosebire de monologul Bărbatului, aici e un dialog al femeii cu „surzii", fie că sunt oropsiții fără adăpost din prima scenă, polițiștii și clienții potențiali sau brutali din a doua. În scena a treia e un dialog chiar tulburător cu necunoscutul, voce care-și strigă dezamăgirea cu luciditate aprigă și demnă, până la sfârșit.

Vecinii noștri de pat (*Mai jos de Figueras*) este o piesă în două acte cu un prolog. Spune dramaturgul că, la începutul lui 2005, i-a fost suspendat de la TNB spectacolul *Legenda ultimului împărat*, motivul fiind „numele său"; acum, *Vecinii noștri de pat* ar fi trebuit să se joace pe o altă scenă bucureșteană, dar nu se joacă. „Frica de text", spune dânsul. Care are destule aluzii la politica țării și adresă clară la persoană. Pretextul – exodul multor concetățeni în Spania la cules de căpșuni, ceea ce face să se ivească printre tufele de-acolo un sătuc zis Românica, iar vătaful, descurcăreț de profesie, care se bate să facă Românica mare, e numitul Traian. El și-a improvizat în câmp un duș și o toaletă, acareturi, multe lădițe și o ușă care înconjoară un pat, toate dând

senzația unui „apartament în aer liber", deasupra căruia flutură mândru steagul României". În vecinătate, o tufă mare de căpșuni, de „vreo două mii de ani", sub care se zice că „se umbrea împăratul Traian pe când era țânc". Și Împăratul chiar apare, în postura unui biet emigrant cu care Traian joacă table și când câștigă partida, îi ia cununa de lauri de pe cap. Motivul legendei de împărat revine astfel în alt context, cu o sugestie de sorginte etnică și de jalnice moravuri. Dar și cu o aspirație fanatică de grandoare. „Ai vreun dubiu că o să ajung *el primario* maximo de la Românica Mare?", se adresează el excelenței fictive, care în toate scenele cu partenerul carierist n-are replici. Și ce-ai putea să-i mai zici unui cinic care se autodefinește fără scrupule? „Mint cu nerușinare. Și sunt și popular. Beau prin toate crâșmele și mitocanii mor de plăcere că stau cu ei la masă. Ocazie cu care îi mai și întărât unul împotriva altuia". Parodie satirică la adresa carierismului politic și corupției morale care caracterizează biata surată estică de gintă latină abia integrată în UE. Și „vecinii de pat" cu care dormim și iubim nu sunt nicicum cei căutați, ci alții ce ne contrariază și încurcă țițele. Și ei victime ale iluziei de îmbogățire, făpturi cinstite și naive ce ajung sclavi pe pământ străin – Ionel, de pildă, cândva proiectant la Faur sau Republica, Mimi, la rândul ei o frumușică educatoare de grădiniță în țară, înrudită în destin cu Femeia precedentă, vândută adică plăcerilor în afară. Care cugetă: „Ciudat popor. Să stea el la coadă ca să cerșească robie...". Dar tot mai crudă e convingerea lui Traian: „Românul e defect din naștere. Se naște el pribeag în propria țară, darămite printre străini".

Trimisă de vătaf, la începutul piesei, în pat lângă Ionel, Mimi e solicitată, după satisfacție, să-i spună o poveste, pe când el adoarme. Și așa se și sfârșește aventura căpșunară, cu Ionel dormind și Mimi mângâindu-i fruntea, ca odinioară copiilor – „Hai, că-ți spun și mâne seară povești cu împărați și grădini fermecate". Finalul e o plăsmuire simbolic-rizibilă; o columnă din lădițe, în vârful căreia e cocoțat Traian și bea, iar celelalte personaje urcă și încremenesc în felurite poziții. Construcție ingenios teatrală, tâlc de multiple săgeți satirice cu ramificații în mai toate domeniile. Personaje viu conturate, cu predispoziții meditative, surprize, prefigurări enigmatice, alternanțe de scene mai scurte sau nu și, nu în ultimul rând, replică inteligentă și cu subtext. Temeiuri pentru un posibil spectacol actual de succes, grotesc și din păcate dureros dramatic pentru noi.

Cochetând cu Eden și Nirvana

Ciudata combinație de nume a autorului publicat de editura EIKON din Cluj-Napoca în 2006: pronume de roman, Flavius; nume derivat parcă dintr-o glumă lingvistică, Lucăcel. Și mai ciudate sunt preferințele sale pentru denumirea personajelor, când nu sunt de-a dreptul abstracte – O voce, Altă voce, Vocea I, Vocea II (fără vreo indicație că s-ar și întrupa). Pe lângă Elisan și Erza, care mai merg cât de cât, apar Geamba, Gorgan, Șontâc și Sulici, iar principalele făpturi care trec din piesă în piesă în trilogia volumului, Erunul și Ultc, cine știe din ce fantezie extravagantă vin. Sau sunt cumva coduri secrete? Poate primul, proiectat

grafic *RL*, dar al doilea, imposibil de pronunțat, ce-ar putea fi? Iar ținutul cetății pe unde se perindă toți aceștia se cheamă... Eila!?

Într-o generoasă prefață, Claudiu Groza încadrează textele într-o posibilă categorie ce se caută, cum am zice pe sine, între „neoexpresionist cu accente postmoderne", „un pattern postapocaliptic", dialoguri în notă de „surrealism" și laitmotive ce converg către „un climax frisonant-absurd". Ne asociem mai degrabă concluziei care-l recomandă pe autor" ca o voce originală, cu – încă – tatonări stilistice, dar cu un viitor pe care eu (Claudiu Groza – n.m.) mizez". Deduc din ultima precizare că ar fi vorba de un scriitor tânăr. Și dacă e tânăr, e de înțeles că procedează la „tatonări stilistice" și că piesele lui sunt deocamdată *exerciții dramatice.* Alăturându-le sub titlul ***Trilogia spațiului închis***, ele vizează zone ale universului concentraționar, unde ființa e asediată de spaime, suspiciuni, primejdii – „în orașul ăsta toată lumea pune la cale ceva" (*Pașii*), „ne mâncăm sufletele unii altora" (*Trenul de Eden*), „ăștia-s comisarii! [...] Spioni, domnule" (*Marșul*). O lume care se prăbușește, ținut ce moare, ruine, dezastre, stare apocaliptică. Un tărâm al făgăduințelor s-ar contura dinspre Piața Comună a Paradisului, de unde vine „un iz minunat" și încotro ar duce „terenul de Eden". Dar prin Europa bântuie „gripa" ce afectează orientarea guvernelor; „Târfa asta bătrână are gripă politică, se ia de la guvern la guvern". Aluzii și sugestii vagi, care se pierd într-o simbolistică exagerată. Zidul mansardei din *Pașii*, gara „nebunilor lumii" din *Trenul de Eden*, rătăcirile celor doi eileni în *Marșul*, figurează ceva indistinct, cu perindarea alternativă a unor personaje de parodie. Totul e ambiguu, abscons, nu prinde contur și noimă. Lucăcel cultivă bizarerii, ca în indicația „pot trece pe scenă oameni ce vor sugera o forță neprecizată"... Știe dumnealui cum? Dialogul vădește simțul replicii, atracția paradoxurilor, dar scenele nu se încheagă într-o compoziție de substanță și ecou. Reținem câteva formulări inspirate, ca aceea despre un copil căutat, „blând, bun ca o lumină ruptă din somnul unei icoane", sau chiar cea a pretinsului arlechin Ultc (care se declară ca atare, dar nu o demonstrează), „Eu joc teatru aici!... Sunt ca luna prin care trece soarele".

Domnul Cornelius Enescu numește *dramă* lucrarea cu titlul ***Nesăbuita cale spre Nirvana,*** publicată la Editura Univers Științific București. Dramă în patru părți, cu 30 de personaje. Numai că greșește calea... genul literar, care nu e cel dramatic, e epic. Dumnealui scrie proză sadea, nu numai pentru că întâmplările sunt relatate cu lux de amănunte și descrieri, pe tot parcursul celor patru părți, de către un narator, dar mai ales pentru că nici unul dintre ele nu devine scenă propriu-zisă de teatru, cu evoluție specifică. Ieșind din profilul genului care ne interesează, n-are rost să ne pronunțăm asupra subiectului, cu genialele experiențe ale unui fizician român în proiectarea ființelor și obiectelor terestre într-o nouă dimensiune a spațiului. Dematerializându-le, adică. E de resortul cronicarilor prozei.

„Drama" 3–4/2006

Cu un format ceva mai mic, dar tot cu peste 200 de pagini ca și numerele anterioare, actualul nr. 3–4 pe 2006 al revistei de teorie și literatură dramatică ***Drama***, editată de Uniunea Scriitorilor, prezintă un sumar tot atât de consistent și

divers precum cele cu care ne-a obişnuit. Piese de teatru (trei autori), cronica ideilor dramatice (două studii), interferenţe (culturale, desigur, cu trei puncte de vedere optime), restituiri (privind teatrul lui B.P. Hasdeu), ipostaza poetică a unor actori (aici Dorel Vişan), prezentarea unui autor înnobilat cu premiul Nobel în 2006 (Orhan Pamuk), cronici, recenzii, un mic lexicon al dramaturgiei folclorice (partea a II-a).

Partea care defineşte profilul revistei e, desigur, mai extinsă, la două treimi din numărul de pagini. În segmentul teoretic, Mircea Ghiţulescu întreprinde două investigaţii asupra teatrului unor celebri înaintaşi, afirmaţi cu precădere în alte genuri, Eminescu şi Hasdeu. „Histrionismul lui Eminescu" este un studiu privind prezenţa în viaţa şi în opera poetului a teatrului, în anturajul căruia a trăit nemijlocit o perioadă de tinereţe, ca sufleur şi copist. Semnalează umorul său dintr-o serie de schiţe de comedii în versuri şi proză, redactate între 1868–1876 (*Minte şi inimă*, *Infamia, cruzimea şi desperarea*, *Gogu Tatii*), din care reiese gustul pentru comedie şi caricatură al poetului, „fie pe filiera lui Alecsandri, fie, mai direct, prin afecţiunea pentru Ion Creangă". „Noutăţi în teatrul lui B. P. Hasdeu" se referă la o puţin cunoscută piesă din tinereţe, *Trei miri şi trei mirese*, vodevil de influenţă rusească pe tema căsătoriilor triple, unde stăpânul şi valetul îşi găsesc mirese în acelaşi timp, relevă apoi vocaţia pentru comedie a lui Hasdeu în piesele *Trei crai de la Răsărit* şi *Domniţa Rosanda* („o nostimă comedie istorică"), viziunea modernă asupra dramei istorice afirmată teoretic în *Răposatul postelnic* şi concretizată în *Răzvan şi Vidra* (unde pe autor nu l-a interesat istoria, ci natura umană prin destinul unui personaj spectaculos, Răzvan). În acelaşi segment, Aureliu Goci analizează traseul dramaturgic al lui Ion Băieşu, ivit în teatru la 15 ani de la debutul în proză, în studiul „Ion Băieşu, teme cu variaţiuni". Relevând că teatrul lui Băieşu „nu poate fi redus la o definiţie globală", menţionează varietatea registrelor în care scriitorul „compune dezinvolt, fără vreun scrupul de specializare, drame şi comedii [...] înregistrând chiar evoluţia de la satira socială la fabulaţia tragic absurdă". Lucia Verona semnalează, îndreptăţit, în „Septembrie francofon", că opinia publică n-a fost informată corespunzător despre semnificaţia şi dimensiunea culturală a Zilelor Francofoniei, când meritau mai multă atenţie manifestările organizate (expoziţii, concerte, spectacole, dezbateri şi o antologie de piese româneşti traduse în franceză).

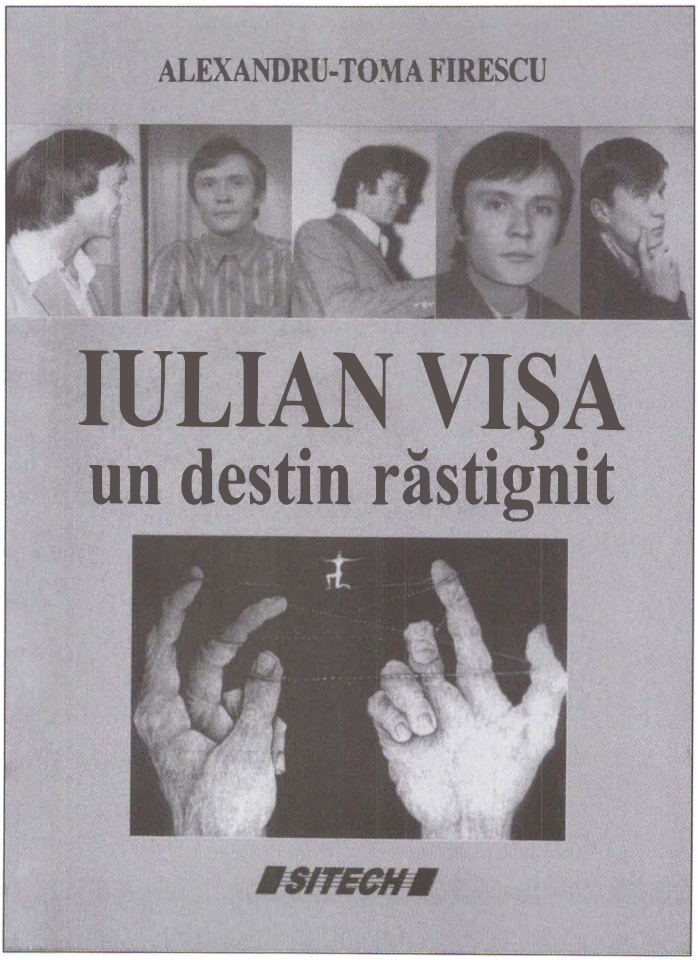
Venind vorba de piese, să menţionăm „secţiunea dramaturgie", cu lucrări a trei autori care ne surprind fiecare într-un anume fel. Paul Miron, un român emigrat după război în Germania, surprinde prin „demitizare a surghiunului" într-o comedie amară despre Ovidiu la Tomis, cu un marcat contrast între legendă şi actualitate (firme la Tomis în port: „Pompei Sulmona", Măcelăria „Metamorphoses", barul de noapte „Venus"), *Viaţa şi pătimirile lui Publius Ovidiu Naso*. Cu un paradox cuprins chiar în titlu, *Deţinuţi în Statuia Libertăţii*, surprinde Mircea M. Ionescu într-un pamflet acid anacronismele Americii de azi, unde compromiterea Simbolului prin business reprezintă „cea mai dură" formă de terorism. În fine, prezentat ca un profet, pentru că a prevăzut în 1917 căderea statului rus, literatul-savant-filosof Velimir Hlebnicov ne surprinde cu câteva scurte compuneri care chiar şochează, dar cred că ispitesc fantezia unui regizor, cu personaje care nu se văd (Vocea Văzului, Vocea Auzului, Vocea Raţiunii... în total 12, în *Doamna Lenin*), altele care parcurg invers cursul vital,

de la bătrânețe la pruncie, ca într-un poem de Ana Blandiana (*Lumea de la capăt*), Duduia Moarte cu 12–13 vizitatori în „Bodega veselelor cadavre cu cimpoiu-n dinți" (*Greșeala morții*). Cu limbaj care relevă – zice prefațatorul Leo Butnar – „nu doar plurisemantismul, ci și multivocitatea cuvintelor" (hai că-i tare expresia!).

Un cuprinzător capitol de cronici la spectacole ale stagiunii, din capitală și din țară, câteva recenzii la volume despre dramaturgi (Lucian Blaga, Camil Petrescu, Shakespeare) și chiar despre un dramaturg „confuz" (Maria Pop) și un interesant „Mic lexicon al dramaturgiei folclorice (II)" alcătuit de Marin Marian Bălașa, completează sumarul bogat al acestei utile reviste.

Copilul teribil

Am de scris câteva rânduri despre volumul publicat la Editura „Sitech" din Craiova, la începutul acestui an, consacrat vieții și activității regizorului Iulian Vișa. Cu titlul *Iulian Vișa, un destin răstignit*, volumul e alcătuit de cunoscutul istoric și cercetător craiovean Alexandru Firescu (la prenume adăugându-se acum, cu liniuță, Toma!?), stabilit de puțină vreme la Sibiu (unde se stabilise și familia Vișa), care l-a cunoscut pe artist și a ținut să-i reconstituie cariera bazându-se în special pe două surse: un jurnal personal și cronici. Un prim prilej de mirare și admirație îl reprezintă pentru mine știrea că acest jurnal l-a început Iulian Vișa din clasa întâi primară (1957) și l-a continuat în toată perioada adolescenței și a tinereții, până la 28 de ani (1977). De obicei, se reflectă maturitatea, cu aspirații și înfăptuiri, rateuri, confruntări, lume interioară și lume exterioară. Semne de precoce maturitate în cazul de față. Al doilea prilej, însă, e de neînchipuit pentru mine, nu-l pot înțelege și asimila. Am de



scris aceste câteva rânduri şi nu pot scăpa de obsesia unei premoniţii din jurnal („cutremurătoare", a numit-o domnul Firescu), când tânărul Vişa scria la 23 de ani: „Am împlinit 23 de ani şi în curând voi prinde 32, 33, 43 şi gata!". La 20 iulie 1993 se stingea... când împlinise 43 de ani! Cine şi ce îi profeţise că atât avea să-i fie cursul vieţii?" Şi cum adică „gata"? Nu pricep...

A fost un copil precoce şi talentat, cu chip frumos, numai zâmbet şi „ochi de culoarea stelelor", cum remarca cineva. Domnul Firescu îşi intitulează primele pagini chiar „Copil... până dincolo de adolescenţă", semnalând seriozitatea acestui vlăstar „sfios şi pios", care învăţase să scrie şi să citească „cu mult înaintea vârstei hărăzite acestor desluşiri" şi îşi manifesta înclinaţia către teatru prin pantomime şi monologuri prezentate în şura gospodăriei părinteşti. E admis cu aprecieri deosebite la I. A T. C. în 1967, şi se remarcă la sfârşitul primului an de studii, alături de Dan Micu, printre cei mai buni. Încurajat de profesorii David Esrig şi Grigore Gonţa, are opţiuni îndrăznețe şi iniţiative originale – *Picnic pe câmpul de luptă* de Fernando Arrabal, *Tigrul* de Murray Schisgal – şi o riguroasă credinţă profesională: „Regizorul trebuie să fie un arhitect bun al spectacolului său". Pentru absolvire, propune Teatrului mic *Vicleniile lui Scapin* de Molière, cu Dumitru Furdui în rolul principal, care şochează prin distribuirea a două actriţe în travesti, Olga Tudorache şi Tatiana Iekel, în roluri de bărbaţi, Argante şi Geronte. Cronicarul revistei *Teatrul* scrie că regizorul, „dăruit de altfel cu vervă, fantezie, umor şi simţ al spaţiului scenic", întreprinde „un gest de teribilism juvenil" prin inovaţia travestiului, pentru că „nu se obţine nimic esenţial în definirea celor două personaje" (*Teatrul*, 3/1972). Radu Penciulescu remarcă, însă, într-o dezbatere la A. T. M., că Iulian Vişa a înnobilat şi redirecţionat „admirabil relaţia actor–rol", iar scenografa spectacolului (Adriana Leonescu) aminteşte că metoda lui Vişa „a fost folosită frecvent, cu rezultate uimitoare, şi de Ion Sava". Astăzi am putea spune că a fost un precursor.

Urmează „un deceniu de recolte dulci şi amare", cum îl numeşte domnul Firescu. Angajat la Teatrul din Sibiu, începe prin a se impune cu *Tragedia fecioarei* de Beaumont şi Fletcher, spectacol socotit de exigenţi cronicari „cel mai interesant şi reprezentativ la ora actuală a teatrului românesc", sperie factorii de decizie cu *Revizorul* lui Gogol, speriaţi ei şi de interzicerea spectacolului de la „Bulandra" al lui Pintilie, şi aplicându-i acelaşi tratament. Cucereşte adeziuni entuziaste la Piatra Neamţ cu *Slugă la doi stăpâni* de Goldoni (care îl lansează pe Horaţiu Mălăele) şi la Târnovie în Polonia cu o ingenioasă *Steaua fără nume* de Mihail Sebastian. „Răbduriu", cum îl defineşte monograful, reuşeşte să obţină lauri pentru *Răceala* de Marin Sorescu la sediu, în Sibiu, aprecieri unanime pentru *Tigrul* de Schisgal, *Oedip salvat* de Radu Stanca, *Monolog cu faţa la perete* de Paul Georgescu, unde se statorniceşte prietenia cu actualul director Constantin Chiriac. Dar imixtiunile repetate ale cenzorilor în *Camino Real* de Tennessee Williams, amputat şi interzis după vreo 30 de reprezentaţii de succes, răceala şi ipocrizia celor din jur, înăsprirea condiţiilor de trai şi de exprimare, l-au determinat să aleagă calea libertăţii, în toamna anului 1983. S-a stabilit în Danemarca, unde, după un timp, a înfiinţat şi un teatru propriu, Casandra, cu nostalgie pentru anii studenţiei, A revenit în ţară în 1991, la chemarea inimoşilor săi prieteni Constantin Chiriac şi Virgil Flonda, care i-au propus să preia şi conducerea colectivului aflat de mai multă vreme în trist anonimat.

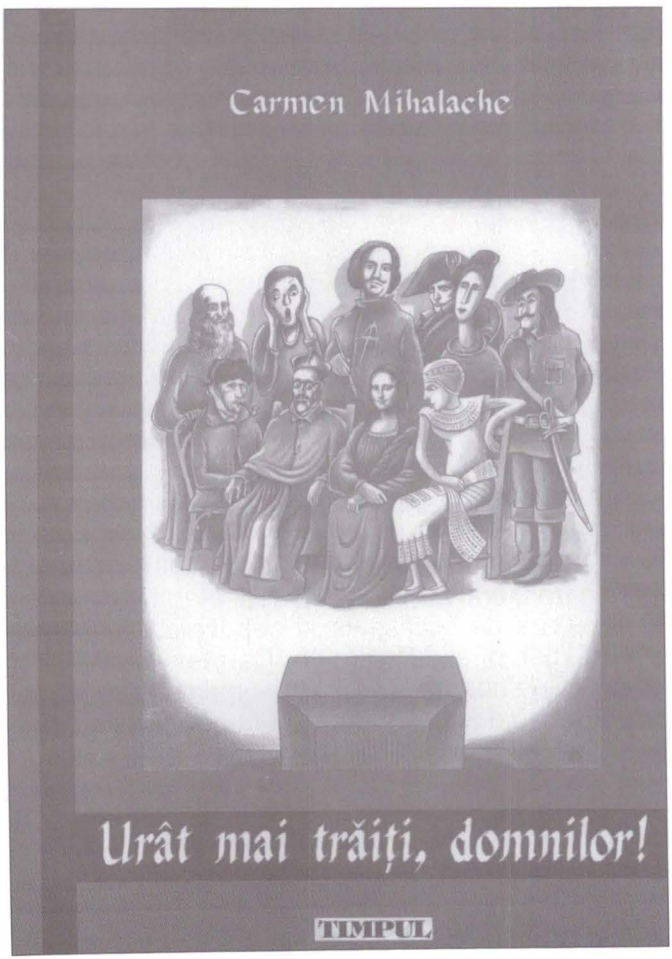
A fost instalat director la 1 aprilie 1991. Şi-a propus să împlinească ceea ce n-a putut altădată, „repertoriu mare şi stagiuni proeminente", dar, în special, „neapărat, un teatru de avangardă". A reuşit să contureze clar şi solid premisele, printr-o muncă energică. „Am început violent, în foarte multe direcţii", declară el; „A fost, totuşi, o bătălie uriaşă. Începeam dimineaţa şi terminam noaptea, târziu, după ora unsprezece". A schimbat, la propriu, faţa teatrului, care cu puţin timp înainte suferise şi un incendiu, a prelungit scena şi a dat mobilitate spaţiului de vizionare, impuls şi îndrăzneală proiectelor. „A venit aici şi ne-a pus serios la muncă [...] Şi de unde în teatru se repeta numai 2–3 ore pe zi, am ajuns la repetiţii de 12 şi 13 ore zilnic! Corpurile răspund, vocea nu dă greş, deci instrumentul începe să aibă armonii şi nuanţe", mărturiseşte actorul Virgil Flonda. Montează şi surprinde prin modernismul viziunii cu o piesă a suedezului Göran Tunström *Chang Eng* („o fabulă teatrală, în care fraţii siamezi se reflectă"), apoi cea poloneză a lui Tadeusz Rózewics *Cartoteca* („Impecabila viziune regizorală face ca fiecare sunet, fiecare mişcare – riguros gândite – să devină surprinzătoare prin deschiderile şi ideile pe care le presupune", scrie o cronicară). Şi se menţionează meritul determinant al lui Iulian Vişa în renaşterea teatrului sibian, socotit al doilea moment fast, după cel al lui Radu Stanca. Prea scurt, din nefericire, în ce-l priveşte, retezat brusc în 1993 pentru acel implacabil „şi gata!", dus pe aripi îndrăzneţe, apoi, de emulii săi Constantin Chiriac şi Virgil Flonda până la renume internaţional, cu excepţionalele montări şi festivaluri de anvergură actuale. Domnul Firescu e pe-acolo şi ţine să dea seama.

O cărticică de suflet

La Editura „Timpul" din Iaşi a apărut un volumaş al doamnei Carmen Mihalache, critic de teatru şi redactor-şef al revistei *Ateneu* din Bacău, cu un titlu parcă de substrat etic – ***Urât mai trăiţi, domnilor!*** Volumaş de 98 de pagini. Cu o hazoasă copertă, de unde zece personaje din trecute epoci – un monarh, Mona Lisa, un muschetar, un cardinal, parcă şi Napoleon printre ele – privesc spre un televizor, spre lumea noastră adică, nedumeriţi, perplecşi, enigmatici sau luându-se cu mâinile de cap (ilustraţia, exemplară: Constantin Ciosu). Din primele rânduri care deschid sumarul ni se lămureşte tâlcul şi sorgintea titlului, inspirate de lumea pieselor lui Cehov, despre care Gorki ar fi spus că aşa le-ar fi categorisit dramaturgul, pentru iremediabila lor stare de plictiseală şi neputinţă. Iar despre „inconsistenţa sentimentelor ştim şi noi destule", spune Carmen Mihalache, menţionând că nu ne sunt nici nouă străine neîmpliniri, tristeţi, iubiri neîmpărtăşite, disperări, lehamite, ca eroilor săi, pentru că doctorul Cehov „cunoştea bine sufletul omenesc".

Credeam, ştiindu-i activitatea de critic, că va fi o culegere de cronici despre teatru dintr-o experienţă de vreo trei decenii, cum bine fac alte condeie împătimite în domeniu. Ei bine, nu. Doamna Carmen ne surprinde cu (prea) succinte însemnări, mici eseuri unele, care îmbină confesiunea cu comentariul aplicat, într-un stil liber, direct, ataşant şi atractiv. După prima consemnare, care explică titlul şi dă seamă de afinitate cu mentorul – „Cehov îmi răspunde la multe întrebări,

și-mi pune mereu altele noi" –, trece la o diversitate de subiecte cu tangență culturală, care-i reține atenția și cer o clipă de reflecție. Fabuloasa lumea a cărților dintr-o librărie particulară, ultima iubire a lui Cioran pentru o profesoară de filosofie de 30 de ani, un serial ruso-american cu eroi romantici și nostimada introducerii unei conjuncții de către Blaga într-un vers de Beniuc, ce-i schimbă ingenios sensul, rânduri sensibile despre un coleg și poet local și alte câteva despre unele cărți. Dar cărțile – „iubire statornică... lumină interioară" – formează obiectul unui consistent grupaj de 15 comentarii, dintr-un capitol numit „Dincolo și dincoace de scenă". Minieseuri, ce depășesc limitele unor recenzii obișnuite, prin adâncimea analizei, rafinamentul sugestiilor și originalitatea punctelor de vedere. Se verifică aici „îndrăgostirea" declarată pentru cărți, cu și despre oameni de teatru, pe care cronicara le citește nu doar cu interes, ci cu reală pasiune... Personalități emblematice ale artei teatrale românești (Clody Bertola, Ștefan Iordache, Cătălina Buzoianu, Andrei Șerban, Vlad Mugur), figuri memorabile ale scenei ieșene (Margareta Baciu, Miluță Gheorghiu), dar și – exemplara opțiune – colegi de breaslă cu volume publicate: Oltița Cîntec („neobosită în a detecta semnele noului în arta teatrală"), Miruna Runcan („pasionată de tot ce mișcă în lumea ideilor"), Florin Faifer („mozartiană, jucăușă libertate a expresiei"), Ștefan Oprea („critic serios, chiar sever"), Constantin Paiu („contemplator, atent, onest, prob"), Bogdan Ulmu („șugubăț... umor cu carul și știința autopersiflării").



Ultimele opt pagini (numai opt?) din grupajul „Decupaje", au o savoare aparte. Pentru că doamna Mihalache dă „pe repede-'napoi" filmul propriei vieți, cu amintiri ce-i trec... unele" prin minte, altele prin inimă". Se autodefinește inspirat și franc, cu filiații – se putea altfel? – din lumea teatrului și-a filmului: „O parte a ființei mele vede lucrurile printr-o lentilă măritoare, e ca și cum ar fi înălțată pe coturni. Electra, Antigona, ce mai încoace și-ncolo! Iar cealaltă parte e atât de slabă, de vulnerabilă, cu sensibilitatea rănită, o biată Gelsomina, femeia-copil, femeia-clovn, înotând în tristețe. Pendulez ilar între Electra și Gelsomina, așadar".

Puține pagini, dar bogate în sugestii de viață și vocație.

NOI ÎN LUME

Mario Vargas Llosa a salutat „Triumful dragostei" la Abadía

Celebrul scriitor a ținut să felicite personal distribuția spectacolului *Triumful dragostei* de Marivaux, cu ocazia primului turneu susținut de Teatrul „Bulandra" pe scena celebrei companii madrilene La Abadía.

Patru reprezentații ale montării semnate de Alexandru Darie au fost programate între 8 și 11 martie, în cadrul schimburilor inițiate sub egida Uniunii Teatrelor Europene. Membru UTE din anul 1998, Teatro de la Abadía este condus încă de la inaugurare de José Luis Gómez, unul dintre cei mai importanți actori spanioli, și își desfășoară activitatea în vechea abație Sagrada Familia din centrul Madridului.

Rodica LAZĂR, Mario Vargas LLOSA și Clara VODĂ

16 minute de aplauze şi ovaţii au confirmat succesul acestui turneu. Presa a consemnat elogios prestaţia trupei româneşti şi calitatea montării. Ziarul *El País* titra în ediţia sa naţională: „Soseşte în Spania curtea magică a Teatrului «Bulandra»", în timp ce ediţia madrilenă nota: „Într-o operă despre evanescenţa sentimentelor, despre bizarele căi pe care le urmează dragostea, Darie a proiectat o scenografie care funcţionează ca un adevărat personaj, un labirint în continuă mişcare, care se întrepătrunde cu intriga şi confuzia textului."

De o reacţie entuziastă şi caldă s-a bucurat şi celălalt spectacol prezentat de Teatrul „Bulandra" în cadrul acestui turneu. *Măscăriciul* după A.P. Cehov, în regia lui Horaţiu Mălăele, s-a jucat într-unul dintre cele mai frumoase spaţii teatrale în stil baroc, Corral de Comedias, din oraşul-satelit al Madridului, Alcalá de Henares (locul naşterii lui Miguel Cervantes) – o adevărată bijuterie arhitectonică, datând din 1602, astăzi perfect conservată.

În contrapartidă, Teatrul „Bulandra" urmează să organizeze şi să găzduiască în luna octombrie a acestui an un turneu al companiei La Abadía. (A.D.)

„O scrisoare pierdută" în premieră la Erevan

Pe 27 Martie – Ziua Mondială a Teatrului – a avut loc la Teatrul de Stat de Comedie Muzicală „H. Paronyan" din capitala Armeniei, premiera spectacolului *O scrisoare pierdută* de I.L.Caragiale. Proiectul acestei montări este rezultatul colaborării iniţiate în urmă cu doi ani de Ambasada României la Erevan, Asociaţia de Prieteni Armenia–România şi conducerea Teatrului „H. Paroyan". Naţionalul din Bucureşti a venit în sprijinul realizatorilor, punându-le la dispoziţie, prin intermediul Ambasadei Române, mai multe materiale documentare (texte, muzică de epocă etc.).

Premieră în Franţa pentru studenţii lui Marian Râlea

Studenţii anului II de la Secţia de actorie din cadrul Facultăţii de Litere şi Arte a Universităţii sibiene „Lucian Blaga" şi-au prezentat, pe 6 aprilie, examenul de an pe scena Teatrului din Arras, la invitaţia Festivalului de Teatru Universitar din oraşul francez. Spectacolul lor, ***Călătorie din trecut în prezent*** reprezintă un studiu pe teme din tragedia antică. Festivalul a găzduit pentru prima dată şi trupe internaţionale, din România şi Tunisia. Participarea studenţilor lui Marian Râlea la acest eveniment s-a făcut cu sprijinul Programului „Sibiu – Capitală Culturală Europeană". (A.D.)

Ion PARHON

Teatrul ca un brand de țară

Din inițiativa Catedrei UNESCO a Institutului Internațional de Teatru, condusă de profesorul Corneliu Dumitriu, ambasadori ai artei spectacolului și ai învățământului teatral au întreprins un turneu de mare anvergură în țări din Asia și Australia, întregul demers cultural și pedagogic fiind finanțat integral de către Ministerul Afacerilor Externe din România. Au fost prezentate spectacolele cu ***Lecția***, de Eugène Ionesco, autor de origine română pe cale de a deveni un „clasic" al dramaturgiei universale, ***Frumoasa călătorie a urșilor Panda, povestită de un saxofonist care avea o iubită la Frankfurt*** de Matei Vișniec, dramaturg român din generația de mijloc, stabilit și el la Paris, ca și celebrul creator al *Lecției*, și un scenariu original inspirat din opera cehoviană, cu titlul ***Măscăriciul***, realizat de Niculae Urs și Horațiu Mălăele, acesta din urmă semnând și regia spectacolului. În fiecare țară vizitată, spectacolele au fost completate de *workshop*-uri, conduse de Felix Alexa și Mircea Gheorghiu, profesori la UNATC, conferințe susținute de prof. Corneliu Dumitriu și de Mircea Cornișteanu, directorul Naționalului craiovean și secretar al Convenției Teatrale Europene, de întâlniri de lucru vizând definitivarea unor proiecte de colaborare între școlile de teatru ori scenele românești și cele care au găzduit turneul.

Debut cu dreptul la New Delhi

Dacă noi știam puține lucruri despre India cea adevărată și nesfârșită, indienii știau și mai puțin despre teatrul românesc. Faptul a scos la iveală oportunitatea prezenței noastre la New Delhi și interesul cu care oamenii de teatru de aici, în frunte cu Devendra Raj Ankur, rectorul Școlii naționale de teatru, Reotti Tharma, rector general al Centrului național indian al ITI, criticul Utpal K. Banergee, romînca Anca Eugenia Anghelina, specializată în arta dansului tradițional indian, au participat la dialogul de la Centrul Internațional de Conferințe și la reprezentațiile desfășurate într-o sală cu peste 400 de locuri, asaltată de studenți, profesori, ziariști și alți „fani" ai teatrului.

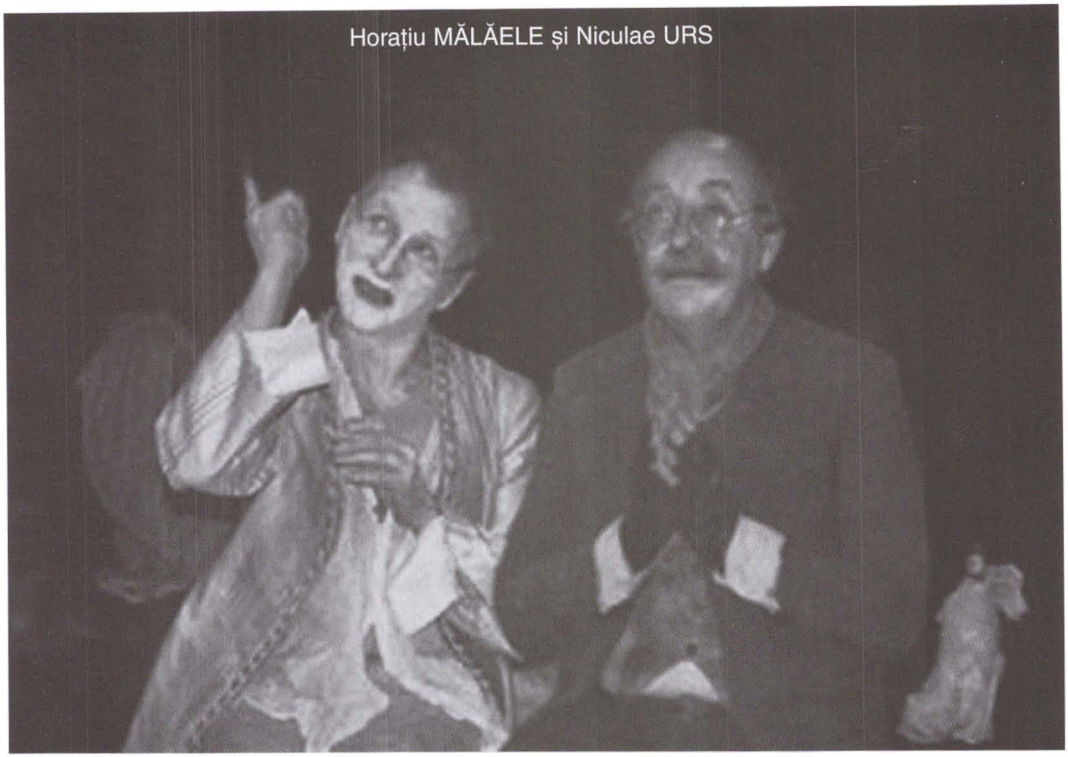
Mai întâi, spectacolul ionescian interpretat de tinerii Monica Târnăcop, Adrian Nour și Oana Dicu, în regia Ancăi Maria Colțeanu, din aceeași generație, apoi spectacolul pe textul lui Matei Vișniec, coproducție a Naționalului craiovean și a Catedrei UNESCO, în regia Cătălinei Buzoianu, cu Sorin Leoveanu și Cerasela Iosifescu drept protagoniști, iar în final, lecția de virtuozitate interpretativă și de modernitate a valorificării izvorului cehovian, din *Măscăriciul*, au fost salutate cu ropote de aplauze, cu felicitări pentru protagoniști și cu mari buchete de flori oferite chiar de domnul Vasile Sofineti, ambasadorul nostru la New Delhi. Printre interlocutori, ziaristul Sanjay Kumar, de la „The Hindu" sau criticii Manuhar Khushalami și Kavita Naggal, au apreciat atât calitatea reprezentativă a repertoriului, cât și măiestria interpreților care oglindesc în chip edificator ideea de valoare întrupată în trei generații de artiști,

ca semn al continuității performanței din teatrul românesc, atât de puțin cunoscut în India. Bucuria noastră pentru acest debut cu dreptul s-a completat prin vizitele „istorice" la moscheea Jama Mashud, situată în zona pieței Chandi Chown, construcție celebră (supranumită „Moscheea lumii acesteia"), cu o cupolă de marmură albă, ridicată în prima jumătate a secolului al XVII-lea, pe timpul dinastiei Shah Jahan, la Fortul Roșu, la poarta Indiei, vădind influențe britanice, dar și la grandiosul mausoleu al lui Humayun, personaj și el celebru între împărații moguli. În orașul cu peste 14.000.000 de locuitori, unde poți auzi (nu și înțelege) vreo 22 de limbi și 500 de dialecte de pe întreg cuprinsul acestei țări, am peregrinat pe uriașe bulevarde „întrerupte" de spațiile verzi-sensuri giratorii (foarte numeroase), unde seara se strâng copii și adulți, unii pentru joacă, alții pentru rugăciune sau, pur și simplu, pentru a fugi de căldura de peste zi (46 de grade !!!). Străzile sunt ticsite de mașini nu prea noi, de „ricșe" trase de bicicliști, care te poftesc zgomotos să le onorezi serviciile, ori de un fel de scutere cu o băncuță pentru două persoane în spate (din care se ivesc uneori și 5-6 călători !), cel mai ieftin mijloc de transport din New Delhi. După contactul cu metropola devenită capitală în 1911, din ordinul regelui George al V-lea, am tras o fugă în pitorescul Jaipur, cu o arhitectură veche, marcată cromatic de roșu stins, unde am vizitat somptuosul Palat imperial, reședință a maharajahilor, după mutarea capitalei statului Rajashtan, de la Amber, aici, în orașul unde am și înnoptat.

Ultima și cea mai puternică emoție din „programul cultural" al delegației am trăit-o cu toții la Agra, oraș situat la 220 de kilometri de Delhi, nume derivând din sanscritul „agrabana" (paradis). Aici, însoțiți cu multă amabilitate, ca pretutindeni, de doamna Raluca Crețu, atașat cultural la Ambasada română din Capitala Indiei, am dat cu ochii de ... „A 8-a minune a lumii", celebrul *Taj Mahal*, chintesența neîntrecută în frumusețe a artei mogule, uriașă construcție în marmură albă, ridicată de împăratul mogul Khurram, în onoarea soției care i-a dăruit cei mai mulți copii (14). După moartea soției, împăratul a devenit ținta dușmăniei fiului său, care și-a închis tatăl într-un turn nu prea depărtat, unde și-a încheiat zilele, fiind apoi înmormântat alături de soție, în faimosul *Taj Mahal*. Am părăsit India cu un noian de imagini contradictorii, de la măreție, la o paupertate greu de imaginat, demnă de Infernul lui Dante, sau cu sentimentul unei conviețuiri de o neobișnuită simplitate și năucitor firesc între oamenii ce dorm prin cătune, uneori pe paturi rudimentare de scânduri, în fața casei de o copleșitoare sărăcie, vacile sau caprele prezente la tot pasul, câte un elefant (simbol al înțelepciunii), cai (simbolizând puterea), neastâmpăratele maimuțe sau adorabila și impasibila cămilă (simbol al iubirii), folosită, din păcate, ca animal de tracțiune, lucru ce nu se potrivește cu simbolul ei delicat.

Occidentul s-a mutat la Singapore ?

Cu un uriaș Boeing 747, de 482 de locuri, am pornit din New Delhi și, după o escală în Kuala Lumpur, am aterizat pe marele aeroport din Singapore, ce face legătura între Europa, Asia și Australia. Prin străzile și cartierele sale de o pilduitoare distincție și eleganță (curățenia a devenit de mult literă de lege), prin silueta zveltă a unor zgârie-nori poate nu atât de înalți ca cei din New York sau Chicago, dar de o uimitoare modernitate, prin numeroasele magazine de lux, prin cafenelele, restaurantele și barurile, ori piscinele deschise și la ceas de



Horaţiu MĂLĂELE şi Niculae URS

noapte, oraşul oferă imaginea unui refugiu de invidiat, cu iz occidental, pentru cei capabili să îşi permită aici un concediu. Viaţa comercială – şi nu numai aceasta – este în bună parte „rostuită" de coreenii care s-au aşezat aici cu afaceri, cu investiţii mai mari sau mai mici şi cu năzuinţa lor de a-şi rotunji conturile din marile bănci ale oraşului-stat cu peste cinci milioane de locuitori. Conduşi de domnul Silviu Ionescu, însărcinat cu afaceri la Ambasada României din Singapore, am făcut un tur al oraşului, pe la Centrul Cultural şi de spectacole „Esplanada-Theatres on the Bay", nişte imense cupole acoperite de „ţepi", după forma unui fruct specific, durian, plăcut la gust dar nu şi la miros, apoi prin cartiere diferite ca înfăţişare şi la monumente ce ridică foarte sus stacheta interesului turistic, lucru vizibil şi prin hotelurile de un lux exorbitant din această urbe obişnuită să găzduiască mari festivaluri de film, de teatru sau muzicale. La marea Academie de Artă din Singapore, o surpriză mai puţin plăcută: singurul spaţiu disponibil pentru această perioadă a fost o imensă încăpere cu oglinzi, folosită îndeobşte pentru dans. A fost rândul regizoarei Anca Maria Colţeanu, al interpreţilor şi, mai ales, al corpului tehnic românesc, ajutat cu entuziasm de tehnicieni locali, să transforme acest impediment într-o memorabilă victorie profesională. La spectacol au participat nu numai importanţi oameni de teatru, ca Yu Weijie, decanul Facultăţii de Artele spectacolului, sau Venka Purushothaman, decan al Colegiului Lasalle-Sia, dar şi, plăcută surpriză, câţiva români, între care şi tineri veniţi la specializare în informatică şi calculatoare, sau Milenko Pravcki, decan al Facultăţii de Arte frumoase, care a studiat artele plastice la Bucureşti, cu soţia sa, Delia Pravcki, sculptoriţă. După succesul tinerilor care au transformat sala de exerciţii coregrafice într-un modern şi

expresiv decor „ionescian", a urmat un mic cocteil şi, la ceas de seară, un regal cu *Măscăriciul*, încheiat cu zeci de vizitatori la cabină, după autografe. Interesant a fost faptul că printre spectatori s-au aflat multe personalităţi diplomatice, ambasadori ai Ungariei, Belgiei, Ucrainei, Turciei, care considerau că aceste spectacole au construit o frumoasă imagine pentru România, ţara unde „teatrul de bună calitate este la el acasă". Doar o zi şi jumătate am stat aici, la Singapore, de unde am plecat cu satisfacţii cât pentru o viaţă !

În „ţara cangurilor", pe urmele lui... Mel Gibson

Iată-ne din nou în avion, traversând Oceanul Pacific, spre a poposi în seducătorul Sydney, capitala statului australian New South Vales. Aici am fost oaspeţii Institutului Naţional de Artă Dramatică (NIDA), condus de domnul profesor Aubrey Mellor, adevărată citadelă universitară, bine cunoscută şi apreciată în Australia şi în toată lumea, datorită contactelor şi proiectelor în parteneriat ce i-au sporit popularitatea. Aici a studiat şi actorul-star hollywoodian Mel Gibson, după care a devenit sponsorul principal al instituţiei ! O sală de spectacole cum nu avem noi în ţară, zeci de încăperi dotate cu tehnică de ultimă oră, un imens foaier cu bufet şi bar, unde au loc şi demonstraţii ori reuniuni ad-hoc, dau seama de puternica bază materială a facultăţii. Aici, într-o sală-studio, am fost invitaţi la un insolit spectacol al studenţilor din anul I, inspirat din bestialele concerte rock, pop sau jazz ale „monştrilor sacri" ai acestor genuri muzicale. A fost o captivantă lecţie („playback") de pantomimă, dans, mobilitate a mimicii şi a plasticităţii corporale, însoţită de public-personajul colectiv, intrat şi el în transă, totul desfăşurându-se într-o atmosferă de entuziasm frenetic şi umor contagios, cu cascade de râs, chiote, fluierături de bucurie şi bine întemeiată admiraţie.

A urmat replica românilor, pe măsura condiţiilor şi a prieteniei cu care am fost înconjuraţi toţi membrii delegaţiei de către profesorii şi studenţii australieni, de membrii corpului diplomatic, în frunte cu domnul Marius Dragolea, Consulul general al României la Sydney, şi doamna consilier Gabriela Radu, bună cunoscătoare a teatrului nostru, cu ani în urmă implicată în organizarea Festivalului Internaţional de la Piatra Neamţ. Spectacolele au însemnat un veritabil „şoc" prin diversitatea repertoriului şi a montărilor, fiind îndelung şi argumentat lăudate de domnul Aubrey Mellor, de doamna profesor Karen Vickery, participantă la atelierele de la Sinaia ale catedrei UNESCO, de dramaturgul-regizor Nick Persons, un ins foarte înalt, roşcovan, cu aspect de baschetbalist, de o francheţe şi modestie ce îi înnobilează cariera, ori de domnul Helmut Backaitis, lituanian de origine, plăcut impresionat de faptul că am fost şi noi la Vilnius şi că apreciem teatrul practicat de Nekrosius şi Korshunovas. Măgulitoare cuvinte de apreciere au fost adresate delegaţiei noastre şi de domnul John Bell, directorul unei companii teatrale profilată pe repertoriul shakespearian, interesat să vină cu un spectacol la Festivalul „Shakespeare" de la Craiova.

La cocteilul şi la conferinţa de presă de la Consulatul nostru la Sydney, ne-am simţit înconjuraţi cu o manifestă prietenie de români stabiliţi în Australia, printre care şi cunoscutul cineast Iosif Demian cu soţia, sau actriţa Maddy Slabacu, director la „Horizon Theatre", nerăbdătoare să participe şi ea la Festivalul Internaţional de Păpuşi şi Marionete de la „Ţăndărică". Am petrecut o seară de vis în cartierul Darling Harbour, pe chei, ne-am răsfăţat un ceas cu

Cerasela IOSIFESCU și Sorin LEOVEANU

soarele, pe plaja Bondi Beach, am admirat Sydney Opera House, în formă de nufăr, situată pe o mică insulă, în vecinătatea nu mai puțin celebrului Sydney Harbour Bridge, dar am și văzut la Operă un spectacol cu *Don Quijote*, de o înfățișare rareori lovită însă de izul performanței. Cele două Universități faimoase, a orașului Sydney și a statului New South Vales, cu uriașe campusuri ce expun privirilor nenumărate terenuri de baschet și rugby, dar și moderne laboratoare, biblioteci ori săli de curs, Muzeul Orașului și Muzeul de Artă Contemporană, ori Acvariul, cu o impresionantă carte de vizită, completează fericit aria acestei metropole de o rară frumusețe ziua, dar mai ales la ceasul serii, când, pe jos, cu taxiul, ori cu „metroul" de suprafață, poți savura privelişti greu de uitat.

Atmosferă „diplomatică" la Seul

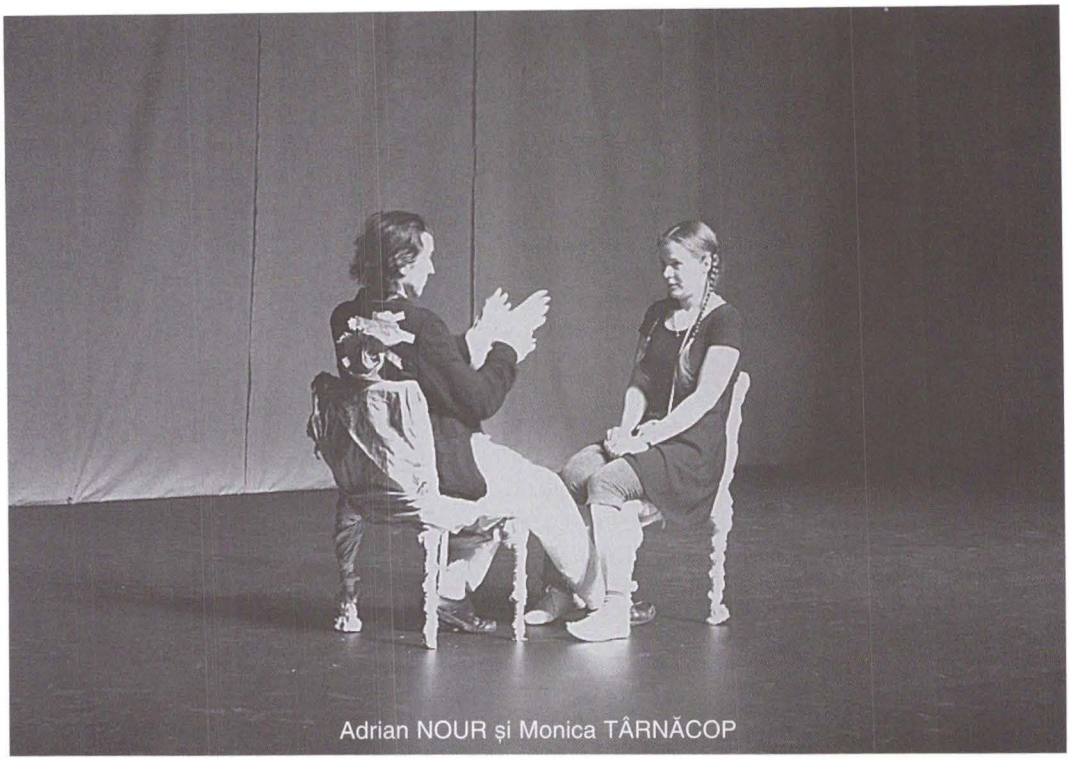
Din nou într-un avion (Boeing 777), traversăm Pacificul, apoi Marea Filipinelor și Marea Chinei de Est, pentru ca să aterizăm la Seul, capitala Republicii Coreea. Formidabila emancipare a orașului, în numai treizeci de ani, după ce a fost distrus de război, cu cartiere elegante și ansambluri arhitectonice semețe – hoteluri și birouri – ne dau de înțeles că nu întâmplător metropola a găzduit Olimpiada din 2000 și se pregătește să câștige „candidatura" pentru Expoziția mondială din 2012.

La atelierele consacrate dramaturgiei ionesciene și cehoviene, apoi, pe parcursul celor trei spectacole, dar și la întâlnirea festivă organizată de Universitatea Chung-Ang împreună cu Ambasada noastră la Seul, reprezentată

de domnul ambasador Valeriu Artenie şi de consilierul cultural Cătălina Nicolae, s-au schimbat impresii cu privire la performanţele artei româneşti şi la prestigiul de care se bucură ea în Coreea. Ne-a surprins plăcut prezenţa unor numeroşi ambasadori şi ataşaţi culturali – din Italia, Liban, Sudan, Libia, Ucraina, Papua Noua Guinee – entuziasmaţi, ca şi noi, de atmosfera „diplomatică" ce s-a creat în jurul vizitei artiştilor români. Am trăit o fierbinte emoţie când importante personalităţi ale învăţământului artistic, printre care domnul Il Sao Shin, directorul Teatrului Municipal din Seul, preşedinte al Uniunii Teatrale din Coreea şi director executiv al filialei zonale Asia-Pacific a Institutului Internaţional de Teatru, sau prestigiosul regizor Kim Jeong-OK, fostul preşedinte al ITI, alături de ziarişti şi critici, au considerat spectacolele româneşti drept un eveniment demn de performanţele noastre artistice găzduite în anii trecuţi la Seul, printre care reprezentaţiile cu *Electra*, de la teatrul orădean (în regia lui Mihai Măniuţiu) şi *Trei surori* (spectacol realizat de Alexandru Dabija la Ploieşti), dar şi mai îndepărtata reprezentaţie uluitoare cu *Phaedra*, datorată regizorului Silviu Purcărete şi colectivului Teatrului Naţional din Craiova, ori concertele memorabile ale Angelei Gheorghiu în acest oraş unde, iată, beneficiem de o frumoasă carte de vizită graţie artei şi nu unor demersuri de altă natură. Gazdele şi-au amintit cu plăcere şi faptul că trofeul pentru Premiul ITI, acordat prima dată la Congresul Mondial al criticilor ce s-a ţinut aici în 2006, poartă semnătura unui artist român, scenograful Dragoş Buhagiar, şi beneficiază de girul şi sprijinul financiar (pentru 20 de ani) al Fundaţiei Culturale „William Shakespeare" din Craiova, condusă de domnul Emil Boroghină. Acestei bucurii i s-au adăugat extraordinara demonstraţie de prietenie sinceră şi spontană a miilor de copii sosiţi cu elegante autobuze la Templul Imperial, pentru o lecţie vie de istorie şi de identitate naţională, unde am avut şansa să fim martori chiar la spectaculoasa schimbare a gărzii.

Cu gândul la Olimpiada „chineză" din 2008

La Seul, devenit gazda unor mari reuniuni internaţionale, oraş în care salariul mediu este de 3000–4000 de dolari, iar muncitorii şi tehnicienii de înaltă calificare ajung să câştige lunar peste 10.000 de dolari, ne-am aşteptat să găsim o expresie urbanistică adecvată acestui uriaş salt economic. Surpriza de mari proporţii am trăit-o, însă, la Shanghai, în China, o uriaşă metropolă cosmopolită, cea mai mare din China, în care eşti pur şi simplu năucit de dialogul dintre istorie, pe de-o parte, reprezentată de străvechile temple Long Hua, Jing'An şi Templul de Jad (sau Templul lui Buddha), ori de fermecătoarele grădini Yuyuan, ca un labirint din basme, fondate la 1559, devenite astăzi un ispititor centru turistic şi comercial, iar pe de altă parte, de zgârie-norii, de modernele hoteluri şi de magazinele deschise aici de cele mai celebre firme europene ! Printre clădiri, se impune şi silueta imensului „Shanghai Grand Theatre", conceput de Jean-Marie Charpentier, pe o suprafaţă de 11.528 de metri pătraţi. Dar nu mai puţin impunătoare este şi Academia Centrală de Arte Teatrale din Shanghai, unde a avut loc conferinţa noastră de presă, chiar în ziua când (frumoasă coincidenţă!) a luat naştere aici Biroul Regional pentru *Asia–Pacific* al catedrei UNESCO-ITI, condus de tânărul om de cultură, profesorul David Peng, cel care, împreună cu vicepreşedintele Academiei de



Adrian NOUR şi Monica TÂRNĂCOP

teatru, William Huizhu Sun, ne-a însoţit la spectacole şi la cocteilul din seara zilei în care am descins la Shanghai.

Cele două spectacole de aici, cu piesa lui Vişniec şi cu textul inspirat de Cehov, au fost bine primite, în ciuda faptului că era evidentă greutatea receptării dialogurilor, resimţită de unii spectatori, la titrarea efectuată în limba engleză. Încălziţi de succesul acestor reprezentaţii, am fost invitaţi, la rândul nostru, la o facultate cu profil de teatru tradiţional, cu elemente de operă, dans, mişcare scenică acrobatică, unde am rămas cu toţii fascinaţi de seriozitatea, de pregătirea complexă şi de virtuozitatea protagoniştilor, studenţi cu vârste cuprinse între 17 şi 21 de ani !

Familiarizaţi cât de cât cu peisajul urban şi uman chinez, am descins apoi la Beijing, capitala cu o populaţie care, dacă adăugăm suburbiile, o depăşeşte pe cea din România ! Desigur că am vizitat, în prima zi, Oraşul Interzis, cea mai bogată şi faimoasă aglomerare de palate din lemn, iar în ultima zi, Marele Zid chinezesc, din vârf de munte, amândouă obiectivele fiind înscrise în patrimoniul mondial UNESCO. Vizita în Beijing, oraşul mult mai... chinezesc, mai conservator, dar şi mai deschis dorinţei noastre de dialog asupra unor proiecte comune, decât năucitorul Shanghai, a fost marcată de respectul şi de solicitudinea corpului profesoral de la Academia Centrală de Dramă, în frunte cu domnul rector Xu Xiang, doamna Liu Libin, prorector, şi domnul Liao Xianghong, prorector, ca şi de amabilitatea corpului diplomatic, condus de ambasadorul Viorel Isticioaia-Budura, un bihorean cu alură de actor de film, excepţional vorbitor de limbă chineză, spre admiraţia personalităţilor chineze din jur şi vesela noastră uimire. Dar nu pot trece peste ambianţa în care s-au

desfăşurat *workshop*-urile (cu participare-record) şi spectacolele noastre, fără să amintesc că aici, tinerele studente implicate în organizare şi desfăşurarea vizitei ne-au înconjurat cu o prietenie şi un devotament fără pereche pe cuprinsul turneului : au participat la montarea decorului, alături de tehnicieni, au „furat" câte o privire la repetiţii, au mâncat cu noi în foaierul sălii-studio, ne-au oferit relaţiile necesare şi, la despărţire, au dat la iveală câteva lacrimi de regret, după trei zile petrecute la Beijing. Şi noi am fost la un pas de lacrimă, când am asistat la o uluitoare reprezentaţie-spectacol unde pregătirea viza tot „opera din Beijing".

Spectacolul cu *Lecţia*, programat în una dintre cele trei săli ale Academiei (!), de 400 de locuri, cred că a fost cel mai reuşit dintre toate reprezentaţiile (opt) văzute de mine cu această piesă ! Spectacol când iluminat de umor, când răsturnat în dramă, mereu energic şi energizant, la care, adeseori, a participat şi publicul ! A urmat spectacolul Cătălinei Buzoianu, cu textul lui Vişniec, desfăşurat în sala de 700 de locuri, plină-ochi, încheiat cu aplauzele copleşitoare ale publicului. Seara, târziu, Horaţiu Mălăele şi Lae Urs, în *Măscăriciul*, au ridicat în final sala în picioare şi, contrar unui obicei chinezesc, asupra căruia am fost avertizaţi, au determinat entuziasmata asistenţă să-i cheme de şapte ori la rampă. Profesorii şi ceilalţi oameni de teatru ne-au mărturisit că aşteptau acest eveniment cu încredere, după excelenta impresie lăsată la Beijing de Dan Puric, cu *Hic sunt leones* . Mai mult decât atât, domnul ambasador Viorel Isticioaia-Budura considera că valoarea teatrului nostru, pe de-o parte, şi raritatea contactelor artistice cu această ţară uriaşă, ale cărei metamorfoze nu sunt încă bine cunoscute, impun o pregătire complexă a participării româneşti la Olimpiada de la Beijing, din 2008, unde, alături de sportivi, încununaţi sau nu cu premii, este bine să participăm şi cu redutabile fapte de artă şi cultură, între care teatrul ar putea avea o binemeritată întâietate. Aşadar, peste un an, metropola unde ne-am încheiat turneul va deveni o capitală mondială a sportului, artei, culturii şi divertismentului. Cum o vom onora?

Artiştii români împreună cu cei chinezi

Marinela ȚEPUȘ

Nu ne despart decât alfabetul și limba!

Am mai scris despre legătura mea, devenită (de mult) sentimentală, cu arta scenică și cultura bulgare. Printr-o întâmplare, am cunoscut-o pe președinta Fundației BALKANART, doamna Iuliana Mladenova, care a dorit să faciliteze colaborarea unor teatre din țările noastre. Așa se face că, de vreo șapte ani încoace, câte o trupă bulgară, mereu alta, prezintă un spectacol în ziua de 24 mai (Ziua Limbii Bulgare), pe scena Teatrului „Nottara". Tot de atunci, Teatrul „Nottara" este invitat la diverse festivaluri de prestigiu din țara vecină. Prin intermediul acestor schimburi, am putut cunoaște nu numai modalitățile de a se face teatru în Bulgaria (modalități extrem de asemănătoare, de altfel), dar și mentalitățile, cultura, aspirațiile acestui popor, atât de asemănător nouă, de care ne despart doar alfabetul și limba. Ospitalieri, ca și noi, cu aceleași aspirații de a aparține și politic, și economic, nu doar geografic, Europei, bulgarii au, totuși, un mai mare respect pentru cultura și istoria lor. De fiecare dată, de pildă, când am ajuns într-o localitate, am fost invitați să vizităm muzeul. Însoțiți de către un ghid bine pregătit, am putut pătrunde până la rădăcinile existenței vecinilor noștri. Ar trebui să învățăm și noi câte ceva din nevoia lor de legitimitate. Ar trebui să învățăm câte ceva și din respectul lor pentru culturile vecine. Mai realiști decât noi, privirile lor se îndreaptă mai ales spre Balcani și mai puțin spre Occident, când e vorba de înfrățiri teatrale sau de altă natură. În rest, nivelul de trai este relativ la fel, câștigurile sunt mici și viața scumpă.

Am fost, de curând, la **Smolian**, o localitate de munte, cu cca 30.000 de locuitori, care beneficiază, dacă nu mă înșel, de cea mai mare și mai bine dotată clădire de teatru din Bulgaria. Destul de asemănătoare cu TNB-ul, dar mult mai impozantă și mai reușită din punct de vedere arhitectural. Scena mare are cam tot ce are și TNB-ul, mecanică avansată, scenă rotativă, orgă de lumini digitală... Doar că, pe lateral, dacă se ridică una dintre cele trei cortine de fier, se face trecerea spre scena Sălii Studio. Originală idee, care poate da prilejul unor regizori cu imaginație să realizeze spectacole ce se pot juca în ambele spații. Sala mare are 800 de locuri, cea mică, 100. Teatrul Dramatic are un colectiv restrâns și lucrează mult cu colaboratori.

Invitat, la Smolian, a fost, de astă dată, Teatrul „G.A. Petculescu" din Reșița, cu *Talk show* de Ștefan Caraman, în regia lui Ion Mircioagă și scenografia Anei-Iuliei Popov. O poveste (banală) de cuplu, cu doi oameni care se iubesc și se devoră înlăuntrul căsniciei. Un text nu cine știe cât de cizelat, mai mult o idee pe care Ion Mircioagă a brodat un spectacol sensibil, deosebit de interesant. Doi actori tineri – Delia Lazăr și Eugen Pădureanu –, talentați, expresivi și foarte mobili reușesc să depășească micile și marile carențe ale scriiturii, glisând într-un joc subtil al gesturilor mărunte (în fond, îndelung căutate), mereu completate de o coregrafie ingenios alcătuită de Hugo Wolf. O scenografie adecvată, simplă, cuprinzând doar două elemente esențiale – o masă rotundă, imensă, plină cu ceea ce ar putea cuprinde o cină în familie, deasupra căreia se află un fel de tub lung, roșu din voal (semn falic sau sângele care va curge la final?) și o mulțime de becuri picurând din

Delia LAZĂR și Eugen PĂDUREANU

tavan și oprindu-se la diferite distanțe de podea, sugerând, cel mai adesea, stelele –, îi slujește în totul pe interpreți. Laitmotivul spectacolului: „Îți amintești seara când ne-am cunoscut?“ se reia, mereu cu alte accente, urmat fiind de o coregrafie și ea susținută cu intensitate diferită. Pe măsură ce viața cuplului se degradează, mitocănia bărbatului și ferocitatea femeii cresc. Nu sunt personaje simpatice, nu trezesc în noi sentimente nobile, poate cel mult compătimirea. Soțul își ucide, la final, nevasta. Dar nevasta îl împinge, pas cu pas, spre acest deznodământ. Fără imaginația regizorului, conjugată cu a celorlalți creatori, spectacolul ar fi fost destul de oarecare; prin efortul acestora s-a ajuns la o producție de o emoție deosebită. Publicul bulgar a fost extrem de receptiv, iar aplauzele de la sfârșit au înnobilat

Delia LAZĂR și Eugen PĂDUREANU

efortul micii trupe românești. După reprezentație, la cină, actorii bulgari au pus o mulțime de întrebări despre viața de cuplu din România, despre cum se face teatru, despre dramaturgia românească; s-a remarcat talentul actorilor... Am observat că, în asemenea momente, vecinii noștri sunt mult mai deschiși la discuții, fac observații sincere, încearcă să înțeleagă fiecare detaliu al creației văzute.

A doua zi – s-a întâmplat să fie chiar Ziua Mondială a Teatrului – am fost invitați la un spectacol inedit: un concert susținut de către trupa din Smolian. Am crezut că vom participa la o acțiune care să „bifeze" evenimentul. Nu mică ne-a fost mirarea să asistăm la un adevărat spectacol de divertisment, în care actorii cântau, dansau, recitau și prezentau mici scene hazlii cu o ușurință și un aplomb pe care, sigur, doar puțini actori români le au pentru asemenea gen. Muzică de cafenea, balade rusești, șansonete, chiar și mici arii de operetă, toate completate cu intermezzo-uri vesele ne-au delectat vreme de aproape două ceasuri. A fost un bun prilej să ne cunoaștem și să ne dăm seama cât de mult ne asemănăm. Râzând, după spectacol, doamna Iuliana Mladenova ne-a spus: „Nu știți că, așa cum se spune despre toți românii că sunt poeți, se spune și despre toți bulgarii că sunt cântăreți?" N-am știut, dar ne-am convins definitiv la cina care a urmat. Un adevărat festin organizat în onoarea Zilei Mondiale a Teatrului, în cadrul căruia nu doar actorii au cântat și au dansat până în zori, dar au cântat și directorul spitalelor din localitate, bancheri, invitați cu cele mai diferite profesii.

Tot vorbesc despre această țară atât de apropiată geografic, cu oameni la fel de sensibili și de primitori ca și noi, încercând să vă ispitesc să-i cunoașteți... Și, până una-alta, vă invit la spectacolul ce se va juca, pe data de 24 mai, la „Nottara", de astă dată al Teatrului din Smolian.

VEȘTI

Bucurie, joy, joie

Am primit pe e-mail, de la Teatrul „Eugène Ionesco":

Ieri, 29 martie 2007, s-a întâmplat unlucru minunat, în realizarea căruia aproape că nu mai speram – Teatrul „Eugène Ionesco" din Chișinău are în sfârșit un sediu propriu! Prin decizia oficială a Guvernului și în urma intervenției personale a Președintelui Republicii Moldova, teatrului i s-a alocat sediul unui fost cinematograf din centrul Chișinăului. Conducerea Republicii s-a obligat, de asemenea, să finanțeze reconstrucția clădirii și reamenajarea acesteia pentru necesitățile profesionale ale teatrului. Suntem foarte fericiți și dorim mult să împărtășim această bucurie și cu prietenii noștrii!

Un nou teatru

Pe 30 aprilie, **Teatrul Municipal pentru Copii și Tineret „Mihai Popescu" din Târgoviște**, cea mai tânără instituție de spectacol din țară, și-a deschis stagiunea cu premiera *Mica sirenă* după Andersen (scenariul și regia: Gabriel Apostol; scenografia: Oltea-Clara Darângă Râșnoveanu; muzica: Dan Bălan). Din distribuție fac parte: Ana Crăciun, Melania Ciurliu, Andreea Eșanu, Andreea Sandu, Marga Vasile, Claudia Prec, George Corneanu.

Teatrul Municipal pentru Copii și Tineret „Mihai Popescu", înființat la 1 ianuarie 2007, din inițiativa Consiliului Local, are ca scop să producă și să găzduiască spectacole de teatru de păpuși, spectacole-lectură și de animație stradală, propunând prin repertoriul său, o ofertă artistică de calitate și o alternativă reală la formele de subcultură care afectează tot mai mult mediul școlar.

Textbox este un program pe termen lung care se adresează tuturor categoriilor de vârstă pe care teatrul le vizează prin profilul său (copii, elevi, studenți). *Textbox* prezintă dramaturgie contemporană în formula spectacolelor-lectură, încercând să ghideze, dar și să descopere preferințele publicului. Pentru copii este în derulare o întreagă serie de lecturi cu textele: *Cucul din ceas și pasărea albastră* de Șerban Foarță, în regia lui Dan Țopa, *Cai verzi pe pereți*, regia și scenariul Gabriel Apostol, *Crăiasa zăpezii*, regia V.I.Frunză, *Isprăvile lui Degețel și alții ca el* de Șerban Foarță, regia Dan Țopa.

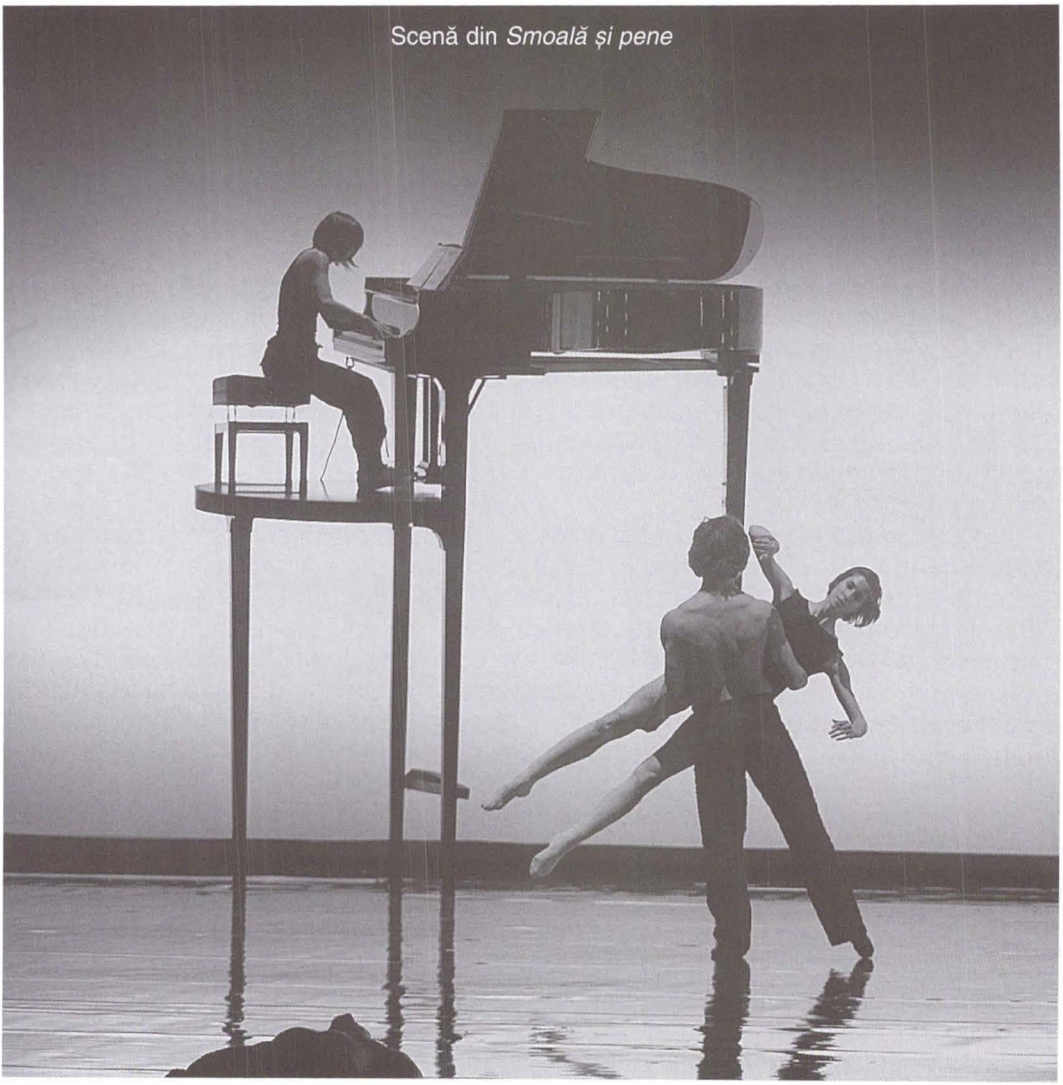
Seria spectacolelor-lectură pentru tineret și studenți va începe cu un text irlandez, *Autorități portuare* de Conor McPhearson, prezentat de studenții UAT Târgu Mureș sub îndrumarea regizoarei Oana Leahu.

NE-AU VIZITAT

Luminița VARTOLOMEI

Dansând în ploaie

Cu o generozitate care o singularizează între reprezentanțele diplomatice ale celorlalte țări din Uniunea Europeană, Ambasada Olandei s-a grăbit să marcheze admiterea României printr-un parteneriat cultural de formidabilă



Scenă din *Smoală și pene*

amploare şi consistenţă: doar în Bucureşti, între jumătatea lui martie şi sfârşitul lui noiembrie 2007, acesta va dezvolta 15 proiecte, unele cuprinzând mai multe acţiuni diferite. După o masă rotundă şi o conferinţă de presă, vastul şi ambiţiosul program „O sărbătoare culturală" s-a deschis publicului larg prin spectacolul oferit, două seri la rând, de către **Teatrul Olandez de Dans** – ansamblu coregrafic legendar, care va împlini, peste numai doi ani, jumătate de veac.

Aflat şi astăzi sub pecetea personalităţii copleşitoare a lui Jiři Kylián (coregraful ceh ce şi-a legat aproape întreaga existenţă artistică de această trupă din Haga, pe care a şi condus-o un sfert de secol – până în 1999, când a renunţat să mai exercite în paralel şi funcţia de director artistic), **Nederlands Dans Theater** mai dispune (din anul 2002) de încă doi coregrafi extrem de talentaţi, proveniţi dintre membrii ansamblului (unde au dansat începând din 1987) şi alcătuind un neobişnuit tandem creator: englezul Paul Lightfoot (pseudonim, sau pur şi simplu nume predestinat?!?) şi spaniolul Sol León.

Îndelunga convieţuire artistică a celor trei a produs un stil comun, a cărui pregnantă originalitate se poate defini prin... trei de A: Austerul, Abstractul şi Absurdul.

Auster, stilul acesta elimină din principiu mai întâi aglomerarea şi apoi culoarea:

• deşi trupa are 28 de membri (dintre care 18 au participat la turneul bucureştean), niciuna dintre cele trei piese prezentate aici nu implică mai mult de 9 dansatori;

• deşi se utilizează un suport sonor înregistrat, care ar fi permis apelul la marile partituri simfonice sau vocal-simfonice, muzica (extrasă din cea mai elevată – dar nu şi cea mai uzitată, recte uzată – zonă savantă: puţin Heinrich von Biber, foarte mult Johann Sebastian Bach, un Wolfgang Amadeus Mozart folosit mai degrabă ca pretext pentru improvizaţiile *live* ale pianistei Tomoko Mukaiyama, un Philip Glass substanţial şi un pic de John Cage) nu implică niciodată mai mult de patru instrumente (o vioară sau un pian, un trio sau un cvartet de coarde);

• deşi în mod evident se cheltuieşte enorm pentru scenografie, decorurile implică cel mult două elemente (e drept, şocante!): fie un gigantic arbore uscat, suspendat în văzduh, cu coroana în jos şi rădăcinile spre cer (autor: Michael Simon); fie un pian de concert, cu cele trei picioare ale sale înalte de vreo patru–cinci metri (la care – urcată nu se ştie cum, atât de sus – o pianistă în carne şi oase chiar cântă!), şi un bloc de gheaţă, ce se dovedeşte în final a fi relieful unei banchize, a cărei margine subţire plesneşte sonor sub paşii uneia dintre balerine (autor: Jiři Kylián);

• deşi costumele au creatori diferiţi (Joke Visser, respectiv cuplul Lightfoot–León), ele nu sunt altceva decât variante (fie în alb, fie în negru) ale clasicului *maillot*, dezvăluind integral privirii frumuseţea trupurilor în mişcare.

Cum se vede, culoarea a fost total suprimată – şi nu numai din decoruri, din costume şi chiar din lumini, ci şi din muzică, unde intenţionat au fost alese timbrurile reci ale pianului sau corzilor, arareori tulburate în puritatea lor suverană de intervenţia în colaj (prin alternanţă sau suprapunere) a unor efecte sonore electronice sau, dimpotrivă, a cuvântului rostit (precum ultrarepetitivul *Come out* al lui Steve Reich sau testamentarul *What is the Word (Cum se spune)* al lui Samuel Beckett, în lectura lui Jiři Kylián însuşi).

Abstract, spectacolul Teatrului Olandez de Dans este deoarece discursul său artistic, înrudit în cel mai înalt grad cu arta sunetelor, structurează eminamente muzical timpul coregrafic, la fel cum profilarea siluetelor în mişcare pe ecranul de un alb luminos ori de un negru absorbant al fundalului generează iluzia desenului în peniţă, de expresie nonfigurativă. Plastician şi compozitor totodată, oricare dintre cei trei coregrafi caligrafiază astfel un dans ce conservă extrem de vag relaţia cu impulsul creator iniţial (pictural, literar ori muzical) al demersului artistic, păstrat doar în titlul fiecărei lucrări: la Jiři Kylián – *Aripi de ceară* (inspirat de tabloul breughelian *Căderea lui Icar*) şi *Smoală şi pene* (sugerat de poemul lui Samuel Beckett); la Lightfoot şi León – *Vorbeşte* (motivat de piesa lui Steve Reich).

Absurd (în cheia estetică pe care suprarealismul a conferit-o noţiunii), grupajul acesta coregrafic este în permanenţă grav şi profund, „zâmbind" o singură dată: în scurtul moment când pe banchiză apar nişte... hawaieni îmbrăcaţi în fuste translucide şi foşnitoare, topind prin căldura dansului lor grosimea stratului de gheaţă.

Dar principala calitate a spectacolului rămâne inepuizabila fantezie şi extrema tehnicitate a mişcării (preponderent solistică sau de perechi), cu prize superbe (multe dintre ele, nemaivăzute la noi) şi poze aparent imposibil de menţinut un timp atât de îndelungat (ce fantastică probă de echilibru şi rezistenţă pentru balerinii trupei!), alternând lentoarea cu bruschetea şi ornamentând cursivitatea gesturilor largi cu mărunte şi rapide elemente de virtuozitate, într-un spirit variaţional ce concordă perfect cu muzica aleasă.

Dincolo de plăcerea pur intelectuală pe care tipul acesta de coregrafie o produce privitorului, memoria publicului bucureştean va păstra însă cu siguranţă şi vibraţia trăirii încercate văzând cum (în piesa lui Lightfoot şi León) ceaţa izvorâtă ca prin miracol din trupul unui dansator umple încet scena, ridicându-se apoi treptat, pentru ca în cele din urmă să se prefacă într-o o ploaie fină şi deasă, sub care dansatorii evoluează minute în şir, patinând superb pe apa ce inundă progresiv suprafaţa de joc...

Gina ŞERBĂNESCU

Despre căutarea sensului în zbor şi cuvânt...

La Opera Naţională Bucureşti a fost prezentat, în zilele de 1 şi 2 aprilie 2007, un spectacol susţinut de renumita companie de dans contemporan **Nederlands Dans Theater,** eveniment ce a inaugurat programul „O sărbătoare culturală. Parteneriatul Olanda–România", prin care se doreşte sărbătorirea aderării României la Uniunea Europeană.

Spectacolul a inclus trei lucrări, două creaţii ale lui Jiři Kylián: ***Aripi de ceară*** (cu premiera în 1997) precum şi ***Smoală şi pene (Tar and Feathers)***, cea mai

recentă creație a sa, și ***Vorbește (Speak for Yourself)***, semnat de coregrafii Paul Lightfoot și Sol Leon (creație din 1999).

Lucrarea *Speak for Yourself* a fost plasată între *Aripi de ceară* și *Smoală și pene*, asigurând, astfel, echilibrul între cele două creații ale lui Jiři Kylián, ce abordează teme aparent diferite, dar conectate ca esență. Căci în *Speak for Yourself* întâlnim atât problematica zborului, evidentă în prima piesă din spectacol, cât și cea a rostirii autentice, în jurul căreia se va construi, mult mai acut și mai obsesiv, ultima creație a lui Kylián.

Prima parte a cestui triptic, *Aripi de ceară,* este centrată pe metafora zborului, mitul lui Icar fiind subtil transpus în discursul coregrafic, până la camuflarea lui într-un limbaj abstract, generator al unor multiple și, în același timp, validabile interpretări. Mitul este aproape irecognoscibil din perspectivă narativă, dar perfect vizibil în planul semnificațiilor, aduse atât prin decor (copacul răsturnat, cu rădăcini în cer) cât și prin complexitatea limbajului coregrafic. Mișcarea, extrem de variată și coerentă, sugerează transcenderea terestrului prin asumarea zborului ca esențialitate. Semnificația nu intră în contradicție cu intenționalitatea răsturnării planului vizual, care induce ideea unui dans petrecut între cer și pământ, a unui zbor perpetuu contrapunctat de pericolul căderii.

Creația lui Paul Lightfoot și a lui Sol Leon, *Vorbește*, este rodul elaborării unui discurs scenic bazat pe elemente vizuale fascinante. *Speak for yourself* este o creație care are la bază ideea coincidenței contrariilor, a metamorfozelor care se petrec atunci când jocul realității are loc pe terenul schimbărilor cauzate de tensiunea semnificațiilor. Dansatorii sunt plasați, în această piesă, la confluența dintre elemente naturale contradictorii, discursul coregrafic fiind desfășurat în chiar miezul acestei contradicții. Începutul, omul fumegând care execută mișcări ce imprimă traiecte nebănuite fumului, se metamorfozează într-o scenă diluviană care va pune și mai bine în evidență abilitățile dansatorilor. Suspendarea la final a ambelor elemente contradictorii transmite un mesaj care va fi puternic reluat în ultima piesă din spectacol: un discurs autentic se formează prin depășirea sintetizatoare a unor realități aflate în conflict.

Cea mai recentă creație a lui Jiři Kylián, *Tar and feathers*, este realizată în cheie suprarealistă, sugerată de pianul extrem de înalt care domină contextul scenic și de atmosfera celor două lumi, una tenebroasă, abisală, cealaltă luminoasă, dar permanent vecină cu pericolul. Numele creației, *Tar and feathers*, trimite spre o pedeapsă din epoca medievală. Victimei i se turna smoală fierbinte pe corp, după care pe aceasta erau presărate pene. Spectacolul își centrează mesajul pe versurile ultimului poem al lui Samuel Beckett *What is the Word (Cum se spune)*, rostit chiar de Jiři Kylián. Se realizează o conexiune între ideea damnării, sugerată de titlu și funcția rostirii autentice, într-o atmosferă în care demonizarea și angelicul sunt evidențiate atât prin elemente ce țin de regia tehnică, dar, în special, prin coregrafia care alternează gesturile brutale la nivel psihologic cu discursivitatea poetică. Interferența dintre cele două planuri este asigurată și de mișcări care capătă diverse amplitudini pe parcursul spectacolului: aceleași gesturi ale dansatorilor sunt reprezentate paroxistic inițial, interogativ ulterior și parodic la final. Mișcările care generează contraste, atrag atenția asupra semnificației de bază a celei mai noi creații a lui Jiři Kylián: rostirea autentică rămâne întotdeauna marcată de incertitudine, întocmai cum gândirea ajunge, confruntată cu limita, în imposibilitatea de a genera, la un moment dat, rostire cu sens.

Nicolae PRELIPCEANU

Tragediile omului cu Teatrul Habimah

Cele două spectacole pe care Teatrul Habimah din Tel Aviv le-a prezentat la sfârșitul lui aprilie pe scenele de la Bulandra au avut ceva comun, și anume viziunea tragică asupra vieții. Chiar dacă primul, ***Oskar și Tanti Rosa*** nu e decât povestea morții unui copil bolnav de leucemie, iar a doua, povestea unui război devastator, între „ei" și „noi", deci cu o așa-zisă bătaie mai lungă, eu le-aș apropia tocmai printr-o capacitate extraordinară de a face palpabilă suferința omenească, fie că e individuală, provocată de o boală necruțătoare, fie de un război devastator pentru suflete și trupuri, pentru conștiințe și caractere.

Povestea micului Oskar care știe că va muri de leucemie într-un spital, așa cum o istorisește în romanul său un foarte jucat dramaturg francez al timpurilor noastre, Eric-Emmanuel Schmitt, ne poartă cu gândul asupra destinului omenesc, asupra vieții și morții. Ca să-și ocupe timpul puțin rămas până la moarte cu alte gânduri decât cele către aceasta, mătușa Rosa îl sfătuiește pe micul Oskar să-i scrie lui Dumnezeu și să-și trăiască fiecare oră ca un an din viață, astfel încât cele câteva săptămâni care i-au mai rămas să poată cunoaște și experimenta toate vârstele, care lui, altfel, nu-i vor mai fi date, o viață întreagă de om. Și încă unul longeviv, din moment ce, într-una dintre ultimele sale scrisori, Oskar crede că are 100 de ani și abia se mai poate mișca. Abilitatea romancierului-dramaturg este transpusă în această monodramă, monotragedie aș spune, regizată de Itzik Weingarten, cu decorurile și costumele Friedei Shoham, muzica de Eldad Lidor, lumini de Leir Alon. Toate acestea joacă roluri importante în spectacolul dus în spate timp de o oră și jumătate de marea actriță israeliană Lia König (plecată din România). Felul cum trece aceasta de la duioșie la disperare și la veselie, citind scrisorile copilului, după moartea sa, reînviindu-l astfel, poate constitui o lecție pentru orice actor tânăr. Ar trebui văzut DVD-ul, dacă nu spectacolul, așa cum văd fotbaliștii meciurile adversarilor înregistrate. Scuzați-mi comparația, dar aceasta e lumea noastră, cea a tragediei micului Oskar și a încercării disperate a mătușii sale de a-i distrage atenția de la destinul său nedrept. Cu o exemplară economie de mijloace, cu puțină mișcare și inflexiuni extraordinar de bine controlate ale vocii, Lia König îl învie, parcă, în ochii spectatorilor, pe cel care lipsește, monotragedia devenind, pe nesimțite, o piesă cu două personaje și apoi cu mai multe, căci reînvie pe scena, de altfel simplu organizată, și ultimii tovarăși de joacă și de viață ai micului condamnat la

moarte, nevinovat ca și ei. Spectacolul a smuls lacrimi spectatorilor, iar în final, marea actriță și-a amintit că aici a învățat tot ce știe, izbucnind și ea în lacrimi, desigur din alte motive decât spectatorii mai sensibili. Un spectacol emoționant și adânc, acest *Oskar și Tanti Rosa* după Eric-Emmanuel Schmitt.

Cel de-al doilea spectacol jucat de actorii de la naționalul israelian la Bulandra, de data asta la sala de la Izvor, ***War/Război***, cu piesa dramaturgului suedez de azi, Lars Noren, a fost unul foarte clasic, dar având în centrul său o tragedie omenească extrem de profundă. Întunecată de tot viziunea dramaturgului suedez – la urma urmei, bezna sfâșiată de piesa sa este aceea care prezidează și ascunde în ea atâtea tragedii ale secolului XX, dar și, după cum se arată, ale celui următor.

Capul unei familii se întoarce orb din război, ochii i-au fost arși la ordinul unui ofițer dement – fapt ce ni se dezvăluie abia la sfârșitul poveștii. Aflată într-o cruntă sărăcie, familia sa s-a descurcat cum a putut: soția sa trăiește cu fratele celui întors, fata mai mare se prostituează, cea mică este infirmă de o mână, cu toatele, cu toții, dacă-l numărăm aici și pe unchiul devenit soț și tată adoptiv, își duc viața într-o mizerie extremă, în casa care le-a fost pe jumătate distrusă de bombardamente, căutându-și, cine știe cum, puțina hrană de fiecare zi. I se ascunde adevărul celui orb, dar acesta îl află, treptat, și se revoltă. Profunzimea tragediei atinge orizonturi de tragedie antică și shakespeariană. Absurditatea unui război pe care oamenii nu-l înțeleg, nici nu au cum s-o facă, toată această situație fără ieșire pentru ei, de care unii profită și se îmbogățesc, ne spune, parcă, și nouă, ceva. Regizorul Ilan Ronen a construit un spectacol în viziune realistă, chiar naturalistă, aș spune, cu ruinele și mizeria fizică și morală a personajelor la vedere, ca o sugestie de obsesie pentru spectator. Tatăl orb se revoltă că nu i se mai dă locul pe care-l avea înainte, abia târziu de tot dându-și seama că a conviețuit în aceeași locuință mizeră cu concubinul soției sale, însuși fratele său. Rolul i se potrivește lui Rami Heuberger, care este, pe rând, revoltat și învins, abulic și plin de mânie, amintindu-i pe eroii antici. Fratele său este un personaj șovăitor, la un moment dat chiar încearcă să-l ucidă pe adevăratul cap al familiei, dar nu are putere. Igal Sadeh face un rol bun, dar fără strălucire. Osnat Fishman, în rolul mamei, Hila Feldman în rolul fiicei prostituate și Ania Buckstein, fiica cea mică, își găsesc tonul just, ultima având chiar momente de virtuozitate. Decorurile și costumele au fost semnate de Frida Klapholz-Avrahami. Spectacolul a fost unul în măsură să convingă un public exigent, chiar dacă un om de teatru poate gândi o altă regie, alte registre pentru a spune aceeași poveste tragică despre om.

Întâlnirea cu câțiva dintre actorii importanți din Israel a adus publicului bucureștean un mod de a face teatru, un mod artistic de a se identifica, în fond, cu întreaga suferință a omenirii, dar și o tehnică a stăpânirii emoției demnă de a fi urmărită de noi și studiată de profesioniști.

DIN LUME

Adrian MIHALACHE

Cununi de lauri la Salonic

Festivitățile decernării *Premiului Europa pentru Teatru*, desfășurate, anul acesta, la Salonic, în chiar patria teatrului, au început printr-un colocviu al *Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru*, care și-a propus să pună sub semnul întrebării însuși scopul reuniunii, provocând o discuție cu tema „Cine are nevoie de premii?".

Desigur, premiile au o lungă tradiție în teatru, începând cu Festivalul Dionysos, din Grecia antică. Știm că Sofocle a câștigat cele mai multe premii, urmat de Eschil, iar Euripide a fost cel mai puțin recompensat. Poate de aceea a părăsit Atena, pentru a-și sfârși zilele chiar aici, la Salonic. Lumea teatrului ia, în general, premiile în serios, chiar excesiv de serios. Acest lucru se explică prin faptul că, teatrul fiind o artă minoritară, deși nu elitară, criteriul satisfacției audienței (un criteriu de piață) nu poate fi singurul valabil. Majoritatea artiștilor inovatori lucrează în instituții subvenționate, iar premiile acordate de experți îi ajută să-și ridice cota, precum și capacitatea de a atrage fonduri. Toate premiile stârnesc pasiuni și polemici, provoacă scandaluri și recuzări peste tot în lume, așa cum s-a întâmplat, de altfel, și la noi cu cele acordate de UNITER. Criticul Jonathan Abarbanel, din Statele Unite, s-a referit pragmatic la importanța premiilor ca stimulent material pentru artiștii care și-au ales o profesie nesigură și puțin bănoasă. Deseori premiile răsplătesc, din păcate, nu atât excelența artistică, cât atitudinea civică și corectitudinea politică. Zeynep Oral, din Turcia, a arătat că marea deosebire de condiții dintre teatrele subvenționate și cele particulare le determină pe acestea din urmă să refuze intrarea în competiție. Kim Yun-Cheol, din Coreea, a subliniat că premiile sunt importante în primul rând pentru cei care le acordă, criticii, în speță, autoritatea lor având doar de câștigat prin procesul de selecție și decizia de decernare. Dincolo de acest lucru, premiile, îndeosebi cele acordate dramaturgilor și teoreticienilor, contribuie la restaurarea importanței demersului intelectual, sfidat de cultura antiintelectualistă și postdramatică de astăzi. Premiul poate fi un colac de salvare pentru valoarea autentică, într-o epocă în care „teatrul devine postdramatic, tehnologia domină umanul, haosul e mai puternic decât ordinea, corpul mai important decât mintea, efemerul mai interesant decât durabilul".

Premiul Europa pentru Teatru a fost acordat *ex-æquo* regizorilor Robert Lepage și Peter Zadek. Desemnarea lui Robert Lepage, rezident în Québec, arată deschiderea juriului către un spațiu care aparține cultural Europei, deși geografic se află în afara ei. Robert Lepage a fost o prezență strălucitoare la colocviu și a cucerit prin fragmentele teatrale în care tehnologia intervenea cu măsură și gust, iar trimiterile culturale (îndeosebi la Jean Cocteau) încântau prin pertinență și discreție. Robert Lepage nu se sperie de noile tehnologii, pentru că știe să le folosească spre a spori dimensiunea spirituală a teatrului. „Tehnologiile nu constituie o problemă pentru actor, depinde doar cum le utilizează. Focul este deja tehnologie. Cu luminile rampei, creezi umbre, iar teatrul este foc și întuneric. Proiectul nostru este să întreținem focul pe scenă. Tehnologia nu trebuie să-l

răcească, să-l instrumentalizeze pe actor, ci să-i deschidă noi posibilități". Lepage este convins că ceea ce interesează în teatru este modul în care personajele se schimbă. Cele mai frumoase texte de teatru descriu transformarea. Cadrul scenei era vertical, atunci când personajul era sfâșiat între îngeri și demoni, tras „în sus" și „în jos", iar rolul actorului consta din a transforma, deseori cu forța, răul în bine și binele în rău. Cadrul devine orizontal când personajul se află în conflict cu semenul său, ca la Sartre sau Brecht. Astăzi, spune Lepage, ne îndreptăm către un spațiu teatral sferic, în care omul se confruntă cu Universul. Acest lucru a fost întrevăzut de Shakespeare când și-a numit teatrul *The Globe.* Un asemenea spațiu a realizat Lepage la sediul companiei sale, *Ex Machina*, *Caserne Dalhousie*, din orașul Québec. Acolo, actorul care „joacă" este mai important decât artistul care „arată". Idealul, pentru el, este un auditoriu restrâns (*Caserne Dalhousie* are un număr variabil de locuri pentru spectatori, între 200 și 300) deoarece, „cu cât publicul e mai numeros, cu atât inteligența lui este mai redusă".

Celălalt potențial laureat, Peter Zadek, a tulburat apele și a pierdut premiul. În ultimul moment, a dat un telefon spunând că nu poate veni, fiind ocupat cu repetițiile la un nou spectacol, și cerând ca premiul să-i fie trimis prin intermediar. Atitudinea lui Zadek a indispus, pe bună dreptate. Evenimentul nu presupunea doar o decernare de premii, ca la o serbare școlară de sfârșit de an, ci un dialog între laureați și publicul numeros și avizat, format din critici de teatru. Mai mult, regulamentul prevede în mod expres prezența celor premiați ca o condiție *sine qua non*, perfect îndreptățită, de altfel, având în vedere caracterul colocvial, „de lucru" al manifestării. La reacția ultimativă a juriului: *no come, no pay* (*nu vii, nu primești*), Zadek a trecut de la telefon la fax, trimițând următorul mesaj:

*Dragă Domnule Martinez**

A trebuit, din păcate, să vă informez că actorul nostru principal a fost găsit bolnav de cancer, chiar înaintea premierei cu „A douăsprăzecea noapte". În pofida acestui dezastru, am găsit un înlocuitor, dar neliniștea, chiar panica, în rândul trupei, sunt mari. Normal că, în aceste împrejurări, nu pot să fac o mică excursie la Thessaloniki pentru a primi un premiu și a auzi pe toată lumea spunând lucruri amabile despre mine.

Înțeleg de la dl. Canaris (moderatorul colocviului dedicat lui Zadek, *n.n.*) *că nu mai intenționați să-mi acordați premiul dacă nu voi fi acolo personal, pentru a-l primi. V-am sugerat un interviu televizat, realizat la Berlin, sau un dialog online, sau, pur și simplu, să-mi trimiteți premiul prin Angela Winkler* (actrița fetiș a lui Zadek, prezentă la Salonic, împreună cu trupa de la *Berliner Ensemble*, pentru a interpreta rolul Aase din *Peer Gynt,* n.n.). *Dl. Canaris îmi spune că, dacă nu voi fi prezent, nu voi primi niciun premiu. Credeam că vă veți da seama în ce lumină ridicolă apăreți, dumneata și comitetul dumitale. În fond, primesc premiul pentru activitatea mea de-o viață, nu pentru că-mi rezerv un loc la Olympic Airways. Lipsa voastră de înțelegere și caracterul inuman al atitudinii voastre arată o completă neînțelegere a teatrului, pe care se presupune că-l reprezentați în Europa.*

Nu mă îndoiesc că, dacă reflectați puțin asupra problemei, vă veți schimba atitudinea și comportamentul.

Al dv. sincer, Peter Zadek

---

* Organizatorul principal (*n.n.*),

Tonul lui Zadek este, evident, violent şi necugetat. El rimează însă perfect cu motivaţia pentru acordarea premiului, expusă de juriu. Tema obsesivă a demersului lui Zadek, incertitudinea, este şi marea problemă a prezentului. „Singurul lucru de care putem fi siguri", afirmă, cu candoare, juriul „este imprevizibilitatea naturii umane, pe care Zadek, împreună cu minunaţii săi actori, o investighează". Zadek este, recunoaşte comitetul, *a provocateur, a troublemaker and a killjoy* („un provocator, un strică-chef şi un subversiv"), dar, de fapt, „este un mare luptător în favoarea vieţii, a pasiunii, a dragostei, a sufletului". Zadek a pierdut premiul pentru că a fost credincios sie însuşi, exhibând exact acele calităţi pentru care a fost considerat demn de a fi premiat.

Interesant este şi răspunsul organizatorilor, deşi prea lung pentru a fi reprodus în întregime. El pune în cauză, pe bună dreptate tonul agresiv din scrisoarea lui Zadek. Se prevalează, însă, în mod rigid, de obligativitatea respectării regulilor. Atâtea alte personalităţi importante ale teatrului şi-au lăsat deoparte orice obligaţii, pentru a participa la evenimente similare. Heiner Müller şi Harold Pinter au venit, deşi grav bolnavi. Mai mult, ultimul, laureat al Premiului Nobel, n-a ezitat să închirieze un avion particular, ceea ce poate consitui o alternativă la *Olympic Airways*, sugerează sarcastic comitetul. Se uită însă că respectivii nu mai erau, prin forţa lucrurilor, în plină activitate teatrală, deci nu erau împiedicaţi să vină de alte motive decât cele personale. Or, în cazul de faţă, era vorba de motive profesionale. Comitetul se apără de acuzaţia de a fi ridicol, invocând că şi acordarea altor premii importante, e. g. Nobel, reclamă prezenţa fizică a laureaţilor. Remarcă inoportună, având în vedere că Samuel Beckett, aflat în situaţie, nu s-a deplasat la Stockholm, trimiţându-l acolo, ca reprezentant, pe editorul său, Jérôme Lindon.

Zadek este mustrat cu blândeţe, dar şi cu fermitate, că se comportă în viaţă ca şi în artă. Regulile nu sunt făcute însă de zei, ci de oameni, care, dacă sunt inteligenţi, ştiu să fie flexibili.

Culmea este că o lovitură de teatru avea să marcheze finalul ceremoniilor. După înmânarea premiilor celor care au binemeritat, şi prin talent, şi prin bune maniere, trebuia să aibe loc spectacolul *Peer Gynt,* regizat de Peter Zadek, în interpretarea actorilor de la *Berliner Ensemble*. Colocviul dedicat lui Zadek fusese contramandat, dar spectacolul rămânea în program, deoarece actorii veniseră, contractul fusese semnat, iar regulile trebuiau respectate. Explicaţiile legate de anularea premiului se lungeau, orele erau înaintate. Din culise, apare o femeie în zdrenţe, stil îngrijitoare de scară de bloc, dar foarte sigură de sine. Era Angela Winkler, star-ul de la *Berliner Ensemble,* interpreta lui Aase din *Peer Gynt*, gata costumată. Îşi pune mâna familiar pe gâtul lui Ian Herbert, oprindu-i peroraţia, apoi spune: „Nu vă e ruşine, vouă, care pretindeţi că iubiţi teatrul şi că-l sprijiniţi, să ne lăsaţi să aşteptăm pe noi, actorii, în timp ce vă continuaţi pălăvrăgeala? Ne pregătim de o jumătate de oră să intrăm în scenă, pentru a juca un spectacol lung şi greu. Noi ne pierdem concentrarea, publicul, obosit de discuţii, îşi pierde receptivitatea. Încetaţi imediat!". Comitetul părăseşte scena înainte de a anunţa formal decizia de neacordare a premiului şi un spectacol minunat începe.

Dacă generaţia lui Zadek, astăzi „expirată", mai are tendinţe de rebeliune, generaţiile tinere, cele de la care se aşteaptă „noul", se dovedesc pe deplin conformiste şi foarte atente la respectarea regulilor. Biljana Srbljanoviæ, dramaturg sârb, rezidentă la Paris şi Alvis Hermanis, regizor leton, director al teatrului din Riga, şi-au împărţit *Premiul Europa pentru Noile Realităţi Teatrale*, cel care răsplăteşte personalităţile inovatoare, în curs de afirmare. Cunoaştem, în România, din opera autoarei, *Trilogia belgrădeană*. La Salonic s-a reprezentat piesa *Lăcustele*, în interpretarea actorilor

Scenă din *Viață lungă*

Teatrului de Dramă din Belgrad și în regia oarecare a lui Dejan Mijać. Piesa aduce în scenă o varietate de personaje bine individualizate și are dialoguri vii, nervoase, teatrale. Ea amestecă mai multe teme: povara pe care o constituie generațiile vechi pentru cele noi, umbrele trecutului comunist, resentimentele care datează din vremea celui de-Al Doilea Război Mondial, dificultățile de comunicare dintre oameni etc. Construcția este asemănătoare cu cea din *Cercul* lui Arthur Schnitzler, adiționându-se scenete legate prin personaje comune. Nu se prea vede „noua realitate teatrală" în aceste crochiuri realizate după natură. Pentru că descrie o lume în tranziție, autoarea a fost asemănată lui Cehov, cel din *Livada de vișini*. Parisul cultural a îmbrățișat-o, probabil pentru a-și manifesta și astfel atitudinea antiamericană, apreciind luările ei de poziție, atât în presă, cât și în piese ca *Supermarket* sau *God Save America*. Împrăștiată și ametită de succes, Biljana Srbljanoviæ ne-a povestit, sărind de la una la alta, ce-i place și ce nu. La Paris, s-a pus pe citit, parcurgând (cam târziu) întregul ciclu al lui Marcel Proust. A răsuflat ușurată, văzând că nu-i mare lucru de capul lui: numai exerciții de stil, fără legătură cu realitatea. De aceasta din urmă, se ocupă ea.

În drum spre Salonic, Alvis Hermanis s-a oprit și la București, unde a prezentat spectacolul său renumit, *Viață lungă*. Demersul lui teatral are, fără doar și poate, un iz de noutate. El nu pornește de la text, nici măcar de la un scenariu, ci de la un set de caractere. Actorii sunt puși să improvizeze scene în care personajele sunt implicate, apoi scenele respective sunt cusute laolaltă, într-un spectacol, după principiul „de jos în sus" (*bottom-up*). Pentru autenticitate, actorii sunt trimiși pe teren, în documentare. Astfel, dacă unul are de interpretat un soldat, va face un stagiu într-o unitate militară. În *Viață lungă*, ni se prezintă o locuință în care mai multe familii de bătrâni își împart dependințele, o *komunalka*. Actorii, foarte tineri, de fapt, mimează, fără a scoate un cuvânt, ce fac acești bătrâni de-a lungul unei zile, de la sculare până la culcare. Sarcina actorului este să mimeze, nu să exprime și cu atât mai puțin să **se**

Scenă din *Viață lungă*

exprime, susține Hermanis. Decorul este hiperrealist, el reconstituind apartamentul bătrânilor, cu îngrămădeala tipică de obiecte, toate autentice, luate din locuințe în curs de demolare. În spectacolul *Tații,* realizat la Teatrul din Zürich, trei actori povestesc cu lux de amănunte emoționante despre părinții lor, pe care-i vedem fotografiați pe niște panouri. În timp ce unul relatează, ceilalți sunt grimați la vedere, astfel încât, pe măsură ce poveștile înaintează, eroii ajung, ca printr-un proces de *morphing,* să se confunde cu proprii lor tați. Spectacolele lui Hermanis sunt lipsite de tensiune, de conflict, de fapt, de interes. Regizorul teoretizează însăși lipsa teatralității. El spune că doar criticii iubesc teatrul, în timp ce el, ca artist, iubește viața. Este convins că, astăzi, teatrul nu mai trebuie să aducă pe scenă personalități accentuate, în situații extreme, ca în Shakespeare, ci oameni cu totul obișnuiți, în împrejurări banale. Paradigma lui Antonin Artaud este, după el, epuizată. E ușor să acumulezi energii întunecate, dificil este să exprimi sentimente pozitive. „Destul s-a arătat, pe scenă, că oamenii se comportă ca niște animale, este timpul să le subliniem umanitatea lor pură și simplă". Oamenii normali nu se ucid unul pe altul, ca în Shakespeare, conflictul trebuie înlocuit prin armonie. Problema este că oamenii banali, descriși în situații banale, neconflictuale, nu au nimic interesant, iar spectacolele lipsite de conflict și pe deplin armonioase sunt înfiorător de plicticoase. Goethe spunea că orice demers artistic este admisibil, cu excepția celui plicticos. Hermanis nu ezită să-și plictisească spectatorii, pe care-i consideră niște rude de-ale sale, binevoitoare și indulgente. În discursul de mulțumire, a subliniat din nou seriozitatea și meticulozitatea care-l caracterizează pe el și pe echipa sa. Nu este el omul care să facă, precum Zadek, un gest provocator, nelalocul lui. „Noi nu mai suntem ca actorii de altădată, care duceau o viață boemă și se lăsau duși de inspirație; preferăm să fim exacți și lucizi, să bem apă minerală, nu whisky". Ceea ce uită Hermanis și generația lui este că, vorba lui Horațiu, n-au scris versuri bune băutorii de apă.

Crenguța MANEA

Un coșmar, două coșmaruri... sau al nu-știu-câtelea coșmar și un vis împlinit

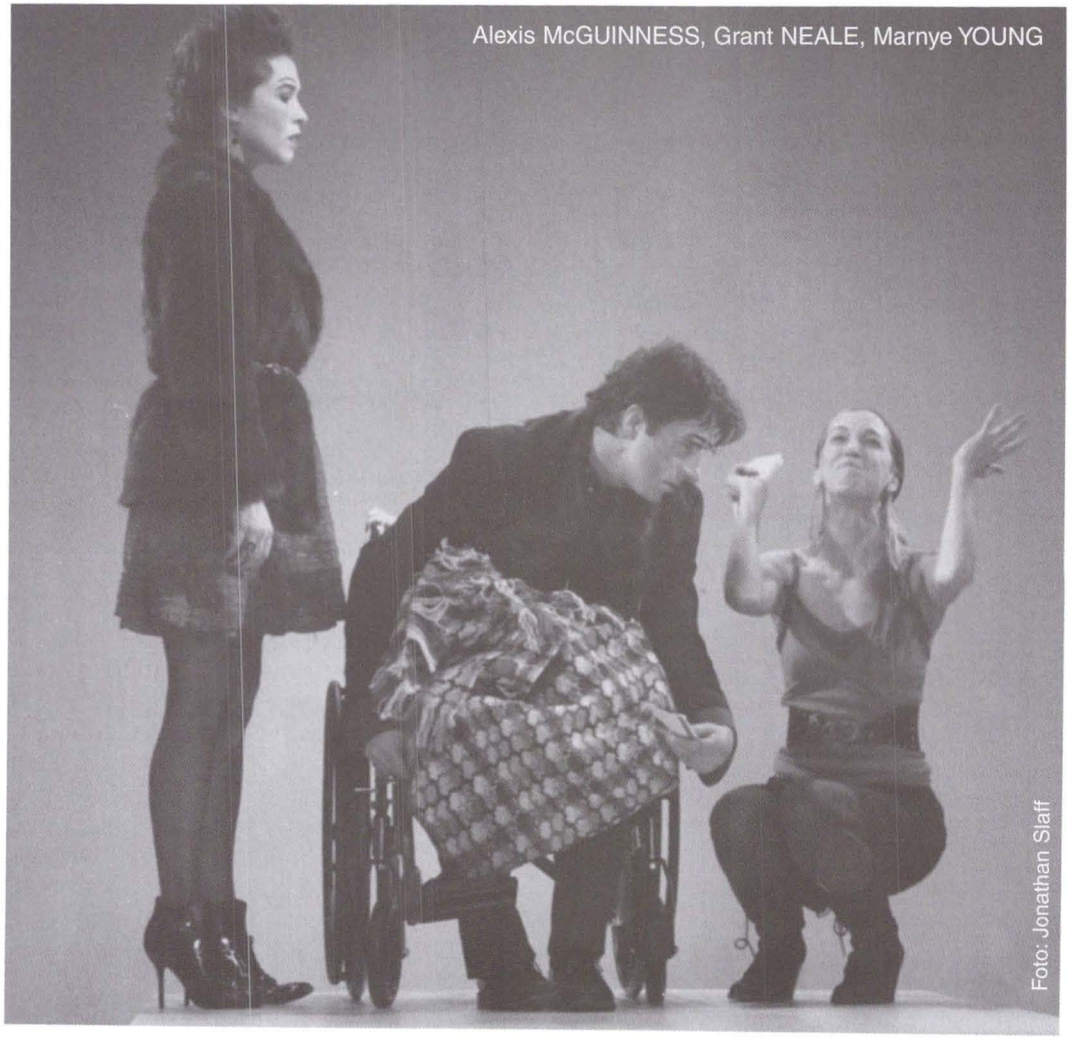
La MaMa are – pentru mine, recunosc – panașul avangardei teatrale americane, este acel loc în care Andrei Șerban a izbucnit în teatrul mondial; poartă ceva dintr-o mitologie teatrală aproape accesibilă, similară cumva eroilor greci pe care cei din amfiteatru îi cunoșteau și-i recunoșteau... și bucuria de a vedea afișul piesei Savianei Stănescu, ***Waxing West***, la intrarea din 74A Est Fourth Street, New York, bucuria că visele făcute undeva, într-un colț de București sau în Moldova, la Piatra Neamț, în anii '90, pot căpăta concretețe și o realitate pe care „să o pipăi și să urli, este".

Teatrul La MaMa celebrează a patruzecișicincea aniversare de când Ellen Stewart, fondator și director artistic, plecând de la un mic subsol cu nouă mese și câteva scaune, a consacrat unul dintre spațiile în care mișcarea teatrală new-yorkeză *off-off* Broadway avea să dobândească substanță artistică și recunoaștere internațională prin cultivarea consecventă a experimentului teatral și a inovației în acest limbaj artistic. Aici, în acest **La MaMa Experimental Theatre Club**, cu sprijinul Fundației Ford și al lui Ted Hoffman de la New Yok University, în anii '60, Jerzy Grotowski a susținut primul său *workshop* din S.U.A.; tot aici, în aceeași ani '60, au fost prezentați publicului de teatru new-yorkez Tadeusz Kantor, Tadeusz Rozewicz, Andrei Șerban – care a cunoscut în acest loc una dintre cele mai creatoare perioade ale muncii sale în teatru. Este unul dintre primele teatre *off-off* Broadway care întreprinde turnee peste Atlantic, realizând astfel legături cu mișcarea teatrală europeană de avangardă. În anii '70, La MaMa E.T.C. continuă să prezinte trupe de teatru și dans cu registre de creație novatoare din Japonia (Shuji Terayama și Higashi Yutaka de la Tokyo Kid Brothers), Coreea (Pagoon Woulk și Korean Drama Center), India (Asif Currimbhoy și Gucharan Das) sau Africa (Duro Ladipo din Nigeria, Dance Theatre din Zair, Rose Marie Giraud din Coasta de Fildeș, și alții).

Încă de la inceputuri, din 1965, la teatrul lui Ellen Stewart se joacă, pe lângă dramaturgie clasică în montări neconvenționale, și un impresionant număr de piese ale unor dramaturgi contemporani cu orientări estetice diferite. În această tendință de susținere a pluralismului și a dialogului cultural se înscrie producerea și reprezentarea (5–22 aprilie 2007) spectacolului ***Să epilăm spre Vest/ Waxing West*** de Saviana Stănescu, realizat împreună cu **Est Coast Artists** – o asociație de oameni de teatru fondată de faimosul regizor Richard Schechner, recunoscut de comunitatea teatrală internațională pentru spectacolele experimentale, pentru lucrările de antropologie teatrală și pentru activitatea sa didactică. În producerea spectacolului amintit s-a implicat, de asemenea, și **Institutul Cultural Român** din New York, pentru că, după afirmațiile Corinei Șuteu, directoarea Institutului, una dintre strategiile de promovare a culturii românești la New York este prezentarea artei noastre contemporane, iar Saviana Stănescu s-a afirmat impetuos în scrisul românesc chiar de la începutul anilor '90.

Saviana Stănescu a debutat cu poezie, un volum numit *Amor pe sârmă ghimpată* și a continuat tot cu poezie, *Sfaturi pentru gospodine și muze.* A urmat

o serie de poeme în care își făceau loc niște personaje excentrice, ciudate: Infanta Francesca, Blonda Infantă Margherita și Infanta Izabela... și Infanta Manola, care era prea frumoasă și de aceea – îmi amintesc bine, dar am și verificat în textul Savianei! – a trebuit să fie împăiată pentru a fi păstrată la fel de frumoasă. Pe Infantele astea le-am cunoscut la Muzeul Literaturii din București; personaje vii, ele nu i-au mai dat drumul autoarei până nu le-a găsit un loc în *Infanta. Mod de întrebuințare*, un text dramatic cu un titlu, ca mai toate titlurile Savianei Stănescu, un *clin d'oeil* prin care cititorul este făcut părtaș la poveste și devine spectator. Saviana Stănescu a mai scris poezie (eu cred că o mai face și acum...), dar a fost sedusă iremediabil de teatru, scriind din ce în ce mai mult despre scenă (cronici dramatice) și pentru scenă (texte dramatice, piese de teatru). Iar la Gala Premiilor UNITER, ediția 2000, Saviana Stănescu câștigă Premiul pentru Cea mai bună piesă a anului 1999, *Apocalipsa gonflabilă.* În aceeași perioadă primește o bursă Fulbright în Performance Studies (2001–2002) la New York University, iar de atunci își continuă creația dramatică și se implică în diverse proiecte în teatrul american.



Împreună cu Richard Schechner – bine cunoscut pentru transpunerile sale scenice, radical contemporaneizate, după materiale dramaturgice clasice – scrie *IokastaS* , text pe care Schechner îl şi regizează la La MaMa; lucrează cu Ontological Hysteric Theatre, trupa lui Richard Foreman, cu textul *Suspendida* ; Saviana Stănescu are colaborări cu The Lark Theatre, printre care şi piesa *Lenin's Shoe*. Şi tot în aprilie 2007, participă la un proiect teatral al companiei Personal Space Theatrics (17–25aprilie 2007), *Myth America*, unde semnează împreună cu alţi dramaturgi, alături de Arthur Kopit şi Israel Horovitz, pentru a-i aminti doar pe cei mai cunoscuţi în România, texte pentru un spectacol care investighează mituri şi visuri deopotrivă împlinite şi sfărâmate, icoane, idoli şi simboluri ale Americii, de la Marilyn Monroe la baseball, de la „visul american" la valorile tradiţionale ale familiei.

Să epilăm spre vest, subintitulată *o poveste păroasă în două acte şi patru anotimpuri* (titlurile şi subtitlurile Savianei!) este istoria unei tinere românce, Daniela Popescu, cosmeticiană. A trăit şi a participat la dorita Revoluţie din Decembrie '89, a sperat că o altă lume poate fi construită în România şi, nemulţumită, istovită de uzura zilnică a cotidianului postrevoluţionar românesc (şi ştim bine ce gust cârţos poate avea acest cotidian!), decide să emigreze la New York şi să se căsătorească aici cu Charlie Aronson (o căsătorie aranjată, dar care cunoaşte emoţiile unei posibile relaţii afectuoase), *soft*-ist şi violonist nerealizat.

Saviana Stănescu radiografiază în acest text coşmarurile adunate într-o viaţă dusă în societatea comunistă a lui Ceauşescu, dar şi pe cele ale lumii româneşti posttotalitare. Şi ca fiecare ce a experimentat aşa ceva, nici eroina piesei, Daniela Popescu, nu se poate despărţi de fantomele sale, de propriul trecut; vrea să-l înţeleagă şi să şi-l asume. E dispusă pentru asta să-şi retrăiască trecutul într-o variantă grotescă, de coşmar transatlantic suprarealist, în care cuplul Ceauşescu este imaginat ca un cuplu de vampiri, soluţie în registru comic care salvează situaţia din scenă de didacticism. Una dintre scenele Daniela Elena şi Nicolae Ceauşescu, are o notă de umor în plus prin citarea celebrei scene din *Aşteptându-l pe Godot* de Beckett, în care Pozzo îl obligă pe Lucky la performanţe intelectuale: „Gândeşte, porcule!". De altfel, scena e adecvată dramatic tocmai pentru că scoate în evidenţă falimentul retoricii filosofice într-un spaţiu concentraţionar, imoralitatea de a pune omul în situaţii limită, inumane.

Vulnerabilă pentru că are o mulţime de visuri, pentru că are inteligenţa sensibilităţii, Daniela Popescu face parte din familia Infantelor care plătesc pentru a afla sensul cuvântului „a trăi"; şi plăteşte nu cu „bani calpi", ci cu exerciţiul luciditătii aplicat fiecărui vis, exerciţiu la care o ajută şi întâlnirea, prietenia cu Uros – luptătorul şi poetul bosniac care a pierdut familie, prieteni, aproape tot în absurdul razboi civil din fosta Iugoslavie – Uros pentru care viaţa e cu totul altceva decât „shopping and fucking" (după cum îl citează autoarea pe Mark Ravenhill). Personaje ca Daniela şi Uros – pe de o parte, au o biografie imersată în livresc, iar pe de altă parte, au multe în comun cu oricare dintre noi, civilii anonimi ai străzii – glisează lejer şi leagă zona creaţiei lirice a autoarei cu dramaturgia sa. Imaginarul poetic al Savianei Stănescu foloseşte, bine articulat pe structura dramaturgică, de exemplu, mitul lui Ghilgameş (de altfel, un exerciţiu scriitoricesc pe care l-a mai făcut); personajul Uros are valoare simbolică, dar el rămâne o prezenţă scenică activă în relaţia cu Daniela. Aceasta şi datorită actorului Tony Naumovski, care, imobilizat de convenţia teatrală într-un scaun cu rotile (Uros şi-a pierdut un picior în război), realizează un personaj care se reţine.

Montarea *Să epilăm spre vest* aduce în atenţia publicului nu doar universul românesc dinainte şi după '89, ci şi o temă foarte prezentă astăzi în toată lumea, la

care şi new-yorkezii sunt sensibili, iar Saviana Stănescu a explorat-o inteligent, pentru a se adresa acestui public. Este vorba despre tema emigraţiei, a fenomenului, reuşit sau nu, de transplant/implant cultural pe care-l traversează orice emigrant. Câte dintre liniile de forţă ale spaţiului cultural din care acesta provine îşi găsesc direcţiile în spaţiul de adopţie şi cu ce preţ, cât din această adopţie este reală.

Regizorul Benjamin Mosse a încredinţat piesa Savianei Stănescu unei trupe tinere care a făcut eforturi susţinute – în cea mai mare parte şi împlinite – de a portretiza credibil personajele. Se detaşează prin prestaţia lor Kathryn Kates (*Marcela*) şi Jason Larwergren (*Charlie Aronson*); au gestul şi tonul adecvat, cu atât mai dificil de construit un personaj, cu cât în economia spectacolului el are apariţii mai rare.

Este de remarcat aptitudinea lui Benjamin Mosse de a construi pe urmele autoarei o dimensiune a montării în care ludicul capătă accente parodice, un comic de bună calitate care salvează spectacolul de pedagogicul „aşa nu!".

Momentele de *music-hall* ale cuplului Elena şi Nicolae Ceauşescu sunt interpretate cu aplomb şi inspiraţie de Alexis McGuinness şi Grant Neale. De asemenea, trebuie subliniată muzica spectacolului, semnată de Lucian Ban (compozitor de jazz şi pianist român stabilit la New York), coloana muzicală care mixează insolit sonorităţi cotidiene şi teme melodice, unele foarte cunoscute cum ar fi *La vie en rose*, folosind tehnici de distorsiune sau decupaje sonore ce accentuează dramatismul momentelor sau tensiunea relaţiilor dintre personaje. Deranjează eclerajul montării, de multe ori actorii rămânând într-o lumină scenică de serviciu inexpresivă artistic, de aceea nefuncţională. Şi acest lucru scade mult valoarea punerii în scenă.

Mai puţin realizat, din perspectivă regizorală dar şi actoriceşte, este personajul Daniela Popescu, poate şi din cauza construcţiei dramaturgice care apelează, prin fragmentarea episodică şi discontinuităţi temporale, la o mai strânsă şi atentă concentrare a interpretării, la o nuanţare mai complexă şi la detalii. De altfel, această tehnică dramaturgică, asocierea de episoade care dau seama de universul interior al eroinei, este şi un fel de barometru fin, extrem de sensibil la „mişcările" memoriei afective şi ale conştiinţei Danielei. Or, acest aspect nu a fost aprofundat de regie, Benjamin Mosse mulţumindu-se doar să ilustreze multe dintre didascaliile dramaturgului.

Spectacolul *Să epilăm spre vest* de Saviana Stănescu de la teatrul La MaMa nu a trecut neobservat în peisajul cultural al New York-lui, graţie Institutului Cultural Român de aici, care a organizat la sediul său o întâlnire după una dintre reprezentaţii, întâlnire la care au participat echipa de realizatori, producătorii, oameni de teatru şi ziarişti, au apărut articole în presă. Şi nu e puţin lucru un articol în *The New York Times.* Neîncrezătorii pot accesa pe internet www.nytimes.com, ediţia din 17 aprilie 2007, şi sub semnătura lui Wilbom Hampton vor putea citi articolul *Go West, Young Woman (Ceaucescu Ghost Too).*

La invitaţia Festivalului Internaţional de Teatru de la Sibiu, ediţia 2007, *Să epilăm spre vest* va avea câteva reprezentaţii şi în România, aşa că se poate spune: *Saviana se mai întoarce spre est...*

Teatrul La MaMa, New York – Să epilăm spre vest/ Waxing West **de Saviana Stănescu. Regia: Benjamin Mosse. Director de scenă: Adam Ganderson*. Decoruri: Kanae Heike. Costume: Alixandra Gage Englund. Lumini: Gina Scherr. Sunet: Sharath Patel. Muzica: Lucian Ban. Cu: Elizabeth Atkeson* (*Gloria*), Kathryn Kates* (*Marcela*), Jason Lawergren* (*Charlie*), Alexis McGuinness* (*Elena Ceauşescu*), Tony Naumovski (*Uros*), Grant Neale* (*Ceauşescu*), Dan Shaked (*Elvis*), Marnye Young* (*Daniela*). Data premierei: 5 aprilie 2007.**

*** Pentru prezenţa în spectacol, mulţumiri celor de la** Actor Equity Association.

Gheorghe MILETINEANU

10 zile de teatru la Berlin (III)

Ambrosia este noua piesă a lui Roland Schimmelpfennig, montată recent la Deutsches Theater de către Jürgen Gosch, unul dintre regizorii germani cei mai solicitați la ora actuală; același regizor a montat anul trecut, tot la Deutsches Theater, o altă piesă a aceluiași autor, *Pe strada Greifswald*, descriind 24 de ore din viața unui cartier mărginaș al Berlinului – o secțiune în organismul social al acestui cartier, o secțiune care încearcă o trimitere în poetic a detaliilor de existență cotidiană, a destinelor creionate fugitiv, care uneori se întretaie dramatic.

Ambrozia este, după cum se știe, împreună cu nectarul, băutura și hrana zeilor. Piesa lui Schimmelpfennig nu prezintă însă zei, ci un grup de cetățeni oarecare din zilele noastre, șapte bărbați și o femeie, reuniți la un local unde au consumat deja și vor mai consuma și în cursul piesei cantități enorme de bere și vin roșu... O chelneriță asistă la libațiuni și continuă să-și îndeplinească obligațiile de serviciu până spre zori, părând a-i condamna pe cheflii, dar până la urmă se va lăsa coruptă și se va deda și ea plăcerilor alcoolului, cochetând intens și cu alte plăceri.

Dramaturgul nu ne indică – în mod deliberat – ce anume i-a adus pe acești oameni la o aceeași petrecere, și nu indică niciun sistem de relații bine definit între eroii săi; obiectul descrierii sale – altminteri dovedind o ureche atentă la cum vorbește lumea în viața de zi cu zi, și un ochi atent la comportările cotidiene ale oamenilor – e altul: faptul că la beție ei exprimă opinii categorice despre tot și despre toate și dezvăluie porniri agresive pe care cotidianul le ascunde. La beție unul devine sentimental, celălalt dă glas obsesiilor sale sexuale, un al treilea se dovedește poet, altul are idei despre economie... în finalul piesei, pe masa la care s-a mâncat și băut rămâne lungit unul dintre personaje, fără să știm dacă acesta doarme numai, copleșit de băutură, sau a răposat...

În decorul semnat de Johannes Schütz – o cutie cenușie cu perspectiva forțată, fără nici o ușă sau fereastră, o masă lungă, așezată paralel cu rampa în prim-plan și luminată de jos (teatrul redescoperă farmecul luminilor rampei!) – evoluează un ansamblu actoricesc extraordinar; dirijați de către regizor cu un rafinat simț al *timing*-ului scenic și într-o alternare subtilă de culminații și căderi de tensiune, actorii joacă starea personajelor într-o fascinantă gradație, păstrând însă necontenit justa măsură între sugerarea stării de ebrietate a eroilor și demascarea trivialității acestora.

Urmărești spectacolul așteptând necontenit o explicație, sau măcar o aluzie la motivele, la rațiunile sociale care îi fac pe acești oameni să bea, să vrea să uite, să-și dezvăluie individualitatea și secretele, și mizeria sufletească, în public (despre Cetățeanul turmentat măcar știi că îl apasă „chestiunea" cu cine să voteze?), și, la un moment dat, înțelegi că această explicație nu va veni; rezultatul e un sentiment de adâncă frustrare: atâta știință de teatru, atâta strălucitoare măiestrie – doar pentru un pătrunzător studiu scenic comportamentist al manifestărilor etilismului...

De puține ori în viață am văzut spectacole atât de bine jucate, atât de bine regizate, atât de armonios susținute de ansamblul actorilor, cu o asemenea economie de mijloace ca spectacolul cu binecunoscuta piesă a lui Albee ***Cine se teme de Virginia Woolf?***, în regia aceluiași Jürgen Gosch.

Intrând in sală, publicul vede pe scena spațioasă a teatrului un cub desenat din cabluri subțiri, vopsite în alb; în fundalul alb pierdut în hăul scenei se desface dreptunghiul negru al unei intrări – de acolo apar la începutul spectacolului Martha și George, într-acolo pleacă la sfârșit; pe latura dinspre spectatori a cubului e atârnat un mic pătrat alb, despre care aflăm mai târziu că este poza tatălui Marthei. Pe scenă se află patru scaune puse la început unul peste altul și, așezată paralel cu rampa, o masă pe care se găsesc băutură și pahare (mai puțină băutură decât s-ar putea crede); în cursul spectacolului masa își schimbă în câteva rânduri poziția – odată e pusă perpendicular pe rampă, săltată pe două scaune, ca o tejghea de bar, un capăt al ei e proptit pe numai un singur scaun, altă dată masa e plasată în diagonala scenei; în cele din urmă, ea e împinsă către spate și în spațiul de joc nu mai rămân, funcționale, decât cele patru scaune, în semicerc (decorul – Johannes Schütz)...

Practic, întregul spectacol se desfășoară cu luminile aprinse în sală, ceea ce creează senzația că actorii și publicul se află în același spațiu, într-o comunicare foarte intimă, care are în ea ceva solemn, foarte teatral, și e totuși aproape necuviincioasă.

Excepțională e perechea celor doi tineri: Nick, cu o înfățișare de adolescent, pendulând între candoare juvenilă și o detașare soră cu impertinența, mărginit și plin de sine, plin de o politețe care se transformă treptat în agresivitate, dar nu atât de mărginit și nici atât de nesimțit încât să nu fie străbătut către final de un fior de înțelegere pentru drama gazdelor, și Honey, stupidă și isterică, foarte zgomotoasă, dar nu atât de stupidă încât să nu simtă către final o anumită compasiune pentru cei doi mai vârstnici...

Martha și George sunt Corinna Harfouch și Ulrich Matthes (pe acesta din urmă l-am văzut cu ani în urmă într-un *one man show* de două ore bazat pe scrisorile lui Kleist, o seară formidabilă de teatru, devenită o legendă, și înregistrată și pe disc; cei doi actori au fost, de altfel, parteneri și în filmul *Amurgul*, unde au jucat rolurile soților Goebbels); acești doi fabuloși actori își asumă partiturile cu o intensitate cutremurătoare: ea – însetată de tandrețe, nedomolită, mereu frustrată, deznădăjduită, seducătoare și nici o singură clipă vulgară, el – vulnerabil, îndurerat, sarcastic, gelos, resemnat, cu o sensibilitate de om jupuit de viu și un sarcasm ucigător...

Este o seară de teatru fantastică, dintre acelea care nu se trăiesc decât rareori într-o viață de spectator.

Cuplul celor doi apare, tot în regia lui Gosch, și într-o recentă premieră a teatrului – ***În sania lui Arthur Schopenhauer***, e vorba de un text publicat în 2005 de către Yasmina Reza, autoarea marilor succese *Artă* și *De trei ori viață*, precum și a multor alte lucrări, proză, teatru, scenariu de film. Nu sunt convins că scriitoarea a gândit acest nou text al ei ca pe o piesă de teatru și că a intenționat să-l vadă ridicat pe scenă. Textul e alcătuit dintr-o lungă suită de monologuri: Nadine Chipman se plânge unui amic, Serge Othon Weil, de atitudinea soțului ei Ariel, un fost specialist în Spinoza, care acum a devenit un adversar al lui Spinoza și are o comportare stranie, asocială; Ariel Chipman, în halat de casă, își povestește frustrările unei psihiatre; apoi, Serge Othon Weil își povestește necazurile lui Ariel Chipman – aflăm că l-a părăsit nevasta și că, de supărare, a citit toată *Comedia umană*; Nadine Chipman se confesează psihiatrei; Serge îi împărtășește lui Ariel considerațiile sale despre viața sexuală și îi reproșează că

nu se mai desparte de halatul ei de casă, îl poartă mereu; Nadine o întreabă pe psihiatră dacă e sau nu cazul să se lanseze într-o aventură cu un anumit Glen Vervorsch; Ariel, de astă dată în pantaloni şi sacou, în fine, îşi împărtăşeştesoţiei nemulţumirile, iar ea îl ascultă impasibilă; în fine, psihiatra li se adresează celor trei, istorisindu-le în ce mod a descoperit resursele de agresivitate pe care le ascunde în adâncul sufletului...

Drept decor, spectacolul se serveşte de cutia cenuşie în care se joacă *Ambrosia*; pe scenă se află un fotoliu de piele şi un scaun; o pungă cu portocale, o cutie cu struguri, o poşetă sunt cam toată recuzita montării; totul în acest spectacol se bizuie pe actori, pe capacitatea lor de a spune textul; iar actorii sunt extraordinari, tuspatru – nu numai Corinna Harfouch (schiţând aici un personaj nevrotic, care suferă, desigur, dar în care e şi multă meschinărie), nu numai Ulrich Matthes (aici niţel şleampăt, şi nespus de jalnic în ironiile lui muşcătoare), ci şi Ernst Stoetzner, masiv şi cam mărginit, ascunzându-şi prost complexele de inferioritate şi invidiile, şi, *last but not least*, Gabriele Heinz, care conturează o psihiatră înţeleaptă, înţelegătoare şi binevoitoare, atentă la lamentările pacienţilor, dar necruţătoare când vorbeşte despre sine şi despre violenţa pe care sunt în stare s-o disimuleze oameni care se socotesc civilizaţi.

Textul Yasminei Reza se înscrie într-o glorioasă tradiţie franceză a monologului dramatic – de la piesele-monolog ale lui Jean Cocteau la textele, mai aproape de noi, ale lui Bernard-Marie Koltès; Reza scrie scăpărător, cu un nemilos simţ de observaţie şi un dar neobişnuit de a surprinde detaliul revelator; ea posedă şi un ascuţit simţ al umorului, care se insinuează chiar şi în cele mai tragice momente ale existenţei eroilor ei, şi mai ales în asemenea momente; pălăvrăgeala eroilor ei, aparent un flux incontinent de asociaţii de idei, cu sărituri arbitrare de la una la alta, atinge foarte exact nervul problemei – dorinţa aprigă de a comunica şi imposibilitatea totală de a o face, vârsta, uzura trupului, bolile, singurătatea, decepţiile, frustrările, ineficienţa culturii ca suport moral în viaţă... Ne aflăm cu toţii în sania lui Arthur Schopenhauer, dezabuzaţi, trişti, neîncrezători în viitor, pesimişti.

E foarte păcat însă că, de astă dată, sclipitoarele confesiuni, atingătoare de foarte dramatice adevăruri, nu se structurează într-o dramă veritabilă, cu un conflict dramatic puternic şi o dezvoltare dramatică gradată. În lipsa acestui conflict, spectatorul nu poate să nu simtă a anumită frustrare – încă una, peste cele pe care i le produce viaţa...

(IV)

Alberto Franchetti a trăit între 1860 şi 1942; era un nobil înstărit care a studiat muzica mai întâi la Veneţia, apoi la Dresda şi la München; a compus mai multe opere, îmbinând verismul cu wagnerianismul; deşi, la drept vorbind, a fost mai aproape de verism decât de Wagner – muzica lui e străbătută de spiritul *canzonettei* italieneşti. Franchetti a cunoscut în epocă o anumită celebritate, creaţiile sale fiind prezente pe scene în mai toată lumea; dar după ce operele i-au fost interzise în Germania nazistă din cauza originii sale evreieşti, iar ulterior au fost interzise (din acelaşi motiv) şi în Italia, acestea au dispărut practic din repertoriile teatrelor lirice.

Scenă din opera *Germania*

Opera ***Germania*** de Alberto Franchetti a fost reprezentată pentru prima oară în 1902, la Scala din Milano, sub bagheta lui Arturo Toscanini. Ea a fost compusă pe un libret scris de Luigi Illica, căruia i se datorează libretele multor opere celebre ale lui Puccini, Catalani, Giordano şi ale altora încă, fie că a scris aceste librete de unul singur, fie că le-a scris în colaborare cu alţii.

Acţiunea operei *Germania* este situată în perioada agitată a războiului de eliberare a Prusiei de sub jugul napoleonian, şi împleteşte – să-mi fie cu iertare, nu foarte dibaci – trei acţiuni diferite: una e legată de îndelungatul efort al forţelor progresiste din Prusia epocii pentru obţinerea independenţei ţării lor, o alta este istoria unei delaţiuni, care în cele din urmă va fi iertată, fiindcă făptaşul, cuprins de remuşcări, se alătură, după trecerea unor ani, mişcării de eliberare, şi o a treia e povestea unui triunghi, în care eroina, Ricke, este sfâşiată sufleteşte între un patriot înflăcărat partizan al faptei, Federico Loewe, şi un iubit nu mai puţin patriot, dar idealist, Carlo Worms; îl înşală pe cel dintâi cu cel de-al doilea, încearcă să-i tăinuiască logodnicului infidelitatea, pentru ca, în pragul nunţii cu acesta din urmă, pe care nu-l iubeşte, să fugă cu celălalt. Finalmente, după nişte ani, războiul de eliberare rezolvă tragic drama prin moartea ambilor bărbaţi, nu înainte ca logodnicul înşelat să-l ierte pe celălalt, din preţuire pentru abnegaţia patriotică a acestuia.

Opera conţine foarte multă muzică de bună calitate, şi e de înţeles de ce marele Caruso iubea rolul lui Loewe – acesta conţine câteva arii superbe; opera are şi pasaje convenţionale, dar asemenea pasaje se întâlnesc în nu puţine dintre capodoperele absolute ale teatrului liric. Bănuiesc că dacă opera nu a intrat în repertoriul standard al genului aceasta s-a întâmplat nu din vina compozitorului, ci din vina libretului, stufos şi dificil de urmărit, şi adesea nu întru totul verosimil, chiar şi în raport cu convenţiile unanim acceptate ale genului, pe care nu veridicitatea subiectelor îl obsedează cel mai tare.

Este de înţeles de ce Deutsche Oper a ţinut să introducă *Germania* în repertoriul său (premiera, 15 octombrie 2006): muzica acestei opere o merită pe

deplin, subiectul este inspirat din istoria Germaniei, fiind aduse în scenă numeroase figuri reale din istoria țării (Johann Philipp Palm, Friedrich Stapss, Ludwig Adolf Wilhelm von Lützow, Karl Theodor Körner); iar față de compozitor, readucerea lui în circuit echivalează cu o binemeritată reparație. Nu sunt însă sigur că inițiativa va reuși să reimpună *Germania* în repertoriu, deși spectacolul, montat de Kirsten Harms în decorurile lui Bernd Damovski și costumele Gabrielei Jaeneke, vizualizează abil acțiunea operei. Prologul (acesta se petrece în anul 1806) a fost plasat de către realizatori într-un fel de cafenea literară clandestină, unde toți se agită vehiculând literatură patriotică subversivă și unde, în beci, e ascuns un patriot care apoi, denunțat mișelește, e arestat (și va fi executat) de către francezi; codrul des în care se desfășoară primul act al operei ia scenic înfățișarea spectaculoasă și sugestivă a unui copac răsturnat cu rădăcinile în sus și coroana în jos; tabloul următor al operei – acțiunea se petrece câțiva ani mai târziu – e plasat sub o grindă a cărei „apăsare" strivește zbuciumul de dinaintea începerii luptei al forțelor eliberatoare; în sfârșit, epilogul se petrece pe câmpul bătăliei de la Leipzig (16–19 octombrie 1813), unde zac leșurile celor căzuți pentru eliberarea Patriei – aici eroina vine să-și plângă pierderea celor apropiați și Germania însăși apare pentru a-și exprima recunoștința față de cei căzuți eroic.

M-am hotărât să văd la Komische Oper ***Flautul fermecat*** al lui Mozart, știind prea bine că regizorul Hans Neuenfels are reputația unuia care, cu montările sale, provoacă întotdeauna scandal; nu știu dacă recenta lui montare (premiera a avut loc la 25 noiembrie 2006) a provocat un asemenea scandal, dar motive să-l provoace ea conține prea destule.

Teatrul anunță din capul locului că opera este jucată cu o variantă nouă a dialogurilor, aparținând regizorului, idee care, în sine, mi se pare foarte promițătoare: libretul lui Schikaneder care, după cum bine se știe, înfățișează sub formă de basm procesul inițierii francmasone, este, sub aspectul ținutei sale literare, cu totul precar; a fost nevoie de geniul mozartian pentru a scrie muzică divină pe textul „Pa-pa, pa-pa, pa-pa, pa-pa"... Dorind să evite – declară regizorul – efectul neplăcut pe care îl produc în reprezentarea operelor ce conțin text vorbit trecerile cântăreților de la vocea cerută de cânt la cea necesară pentru vorbire, Neuenfels a inclus în spectacol trei personaje care nu există în libretul original, o anume Marie-Louise și doi comperi, Franz și Xaver, care, pasămite, introduc spectatorii în acțiunea operei, luând asupra lor și rostind texte ale personajelor respective, dialogând cu ele, manevrându-le, în atitudinile, gesturile și acțiunile acestora, ca pe niște marionete. Glumițele menite să „distanțeze" sunt de o calitate foarte joasă, la nivelul informației că Papageno se masturbează de cinci ori pe zi („Grozav!", reacționează Tamino), al acostării lui Tamino de către Marie-Louise cu o propoziție care parafrazează, chipurile glumeț, începutul primei convorbiri dintre Faust și Gretchen, sau al repetatelor referiri acrișoare la vârsta Mariei-Louise, care e o doamnă *d'un certain âge*.

Subiectul operei este, chipurile, adus la zi, prin limbajul textelor vorbite și prin vestimentație; Soroastro, în costum modern, ca și ceilalți eroi ai operei, este împins în scenă pe un scaun cu rotile, fiind însoțit în permanență de un leu mare și de doi lei mici; Tamino poartă ochelari și are un aer de elev tocilar; Regina Nopții își ascunde sub o perucă țeasta rasă; cele trei doamne poartă taioare *fantaisie* în gri; cei trei băieți sunt îmbrăcați în alb și apar cu jobene; flautul magic însuși a devenit un phallus prelung pe care cine îl apucă îl mângâie cu voluptate,

clopoţeii lui Papageno iau şi ei înfăţişarea unor organe care de obicei rămân ascunse în pantaloni.

Propaganda francmasonă din libretul original este evitată pe cât se poate şi înlocuită printr-o mulţime de semne scenice, multe dintre ele – pentru mine – absolut indescifrabile: costumele cu mâneci albe nesfârşit de lungi pe care le poartă la un moment dat corul preoţilor lui Soroastro, apoi alt rând de costume ale coriştilor – jumătate bluză neagră fantezistă, jumătate armură imitând anatomia omului? sau rufărie de corp din milanez?.

Gag-urile potopesc scena: unul dintre comperi declară că vrea „să fie verde, căci verde e culoarea speranţei" – şi numaidecât el se dezbracă, ne lasă să-i vedem chiloţii de culoare verde, pentru ca apoi să-şi mânjească trupul cu negru; Papagena apare, către final, însărcinată, pentru a goli apoi, în faţa publicului, – de tărâţe, cred, – burta falsă cu care a intrat în scenă. Etc., etc., etc. – în mod consecvent cu acelaşi umor de cazarmă.

Nu încape îndoială că Mozart nu era deloc străin de cele lumeşti, dar mi se pare deopotrivă neîndoielnic că ceea ce a intenţionat el în *Singspiel*-ul compus în ultimul an al vieţii sale nu sunt trivialităţile cu care şi-a împănat spectacolul regizorul, ci un elogiu fierbinte al ideii de omenie şi al simţământului de frăţie. E nevoie de naivitatea congenială a unui Ingmar Bergman pentru a tălmăci în imagini – fidel – muzica lui Mozart.

Interpretarea muzicală a operei lasă şi ea, după mine, mult de dorit; orchestra mi s-a părut a suna din cale-afară de păstos, şi mi-a amintit de faimoasa butadă a lui Sir Thomas Beecham „Sunt două reguli de aur privitoare la o orchestră: ca toţi să înceapă să cânte odată şi să termine de cântat tot cu toţi odată; de ceea ce e la mijloc nu se sinchiseşte nimeni", iar o parte din cântăreţi de o frază din *Pescăruşul* lui Cehov: „Aveţi o voce puternică, excelentă... dar foarte neplăcută...".

În ce priveşte comerajul în proză, acesta e realizat cu voci de actori, nu de cântăreţi, da, dar în cel mai pur stil estradistic, personajul Mariei-Louise fiind interpretat („ce ciudat, ce bizar, şi ce coincidenţă, dragă domnule!") de soţia regizorului. La al zecelea spectacol, cel pe care l-am văzut eu, un spectator nu s-a jenat s-o huiduiască.

M-am despărţit de Berlin după ce am văzut şi ***Prinţesa ceardaşului*** a lui Kálmán, adică opereta *Silvia*, la aceeaşi Komische Oper, în regia lui Andreas Homoki, actualmente directorul artistic al instituţiei.

Homoki, în montarea căruia am văzut, în urmă cu câţiva ani, o splendidă *Văduvă veselă*, are darul nepreţuit de a scoate la lumină poezia latentă dinlăuntrul fiecărei operete – ceea ce dă un sens nobil ingenuităţilor acestui gen însorit.

Scena e îmbrăcată de către scenograful Hartmut Meyer într-o jumătate de cilindru casetonat, confecţionat dintr-un material translucid, prin care se ghiceşte o vegetaţie luxuriantă; sentimentul e că ne aflăm într-o grădină de iarnă, într-o seră. Pe turnantă, plasată excentric, se află un practicabil înalt – o jumătate de con format din trepte care se termină, sus, cu o platformă; răsucirea turnantei aduce mereu spre public partea interioară a jumătăţii de con şi atunci se văd nu treptele, ci schelăria care susţine construcţia, şi luminile colorate dinăuntrul ei.

Un fotoliu club se află în proscenium încă dinainte de începutul spectacolului, şi o frapieră cu şampanie; acolo se va instala foarte curând Feri von Kerekes, după ce, odată cu începutul uverturii, a inspectat fascinat spaţiul scenic şi l-a salutat satisfăcut. Un grup de bărbaţi apare în scenă, în pantaloni negri şi purtând

Scenă din opereta
Prințesa ceardașului/Silvia

t-shirt-uri albe; din podul scenei cade un joben, apoi plouă cu jobene și, în sfârșit, de acolo coboară o ștangă cu multe cuiere pe care sunt atârnate sacouri negre – în câteva clipe se produce miracolul: civilii în maiouri albe devin admiratorii eleganți ai Silviei Varescu și întruchiparea ideii însăși de operetă, adică ideea unei utopii foarte ademenitoare.

Treptat, mizanscenele care plimbă întruna actorii în sus și în jos pe treptele din scenă, într-un ritm trepidant, și jocurile de lumini instituie ceea ce e, zic eu, metafora fundamentală a montării, magia acesteia – viața ca operetă și opereta ca mod de viață, realitatea ca vis și visul ca realitate... Pe un ton lejer, cu un bun gust desăvârșit, cu haz și farmec, spectacolul lui Homoki spune, în fond, ceea ce spune *Opereta* lui Gombrovicz. (Programul de sală amintește, cui a uitat acest lucru, sau cui nu l-a știut mai înainte, că scrierea operetei lui Kálmán – libret și muzică – a început scurt timp înainte de Primul Război Mondial și a fost încheiată în plin război mondial... în plin război mondial a avut loc și premiera absolută a operetei, care a fost un triumf – un triumf al prințesei ceardașului și un triumf al dorinței de a evada dintr-o realitate cumplită...

Chiar dacă partea doua a spectacolului nu păstrează întotdeauna tonusul celei dintâi, nu am destule cuvinte să-i elogiez pe interpreți; chiar și atunci când vocile nu sunt perfecte, cheful lor de joc este molipsitor, iar jocul e plin de șarm.

„Fetițele vesele de la cabaret nu fac din amor o tragedie" – și foarte bine fac!; realitatea în care trăim nu e tocmai o realitate de operetă, și tocmai de aceea o baie de veselie, de cabaret, de operetă și de vis, o baie de bună dispoziție și melodii cuceritoare, o baie de tinerețe și de eleganță încheiată cu *happy-end* (*amor omnia vincit*) e uneori mai mult decât binevenită.

INFO UNITER

„ÎN CĂUTAREA TEATRULUI EXISTENȚIAL"

Proiectul „În căutarea teatrului existențial" se desfășoară sub egida Programului „Sibiu – Capitală Culturală Europeană 2007". Atelierul de artă dramatică este coordonat de regizorul David Esrig și susținut de profesori-docenți invitați din țară și din străinătate cu intenția de a constitui un nucleu de lucru în România (românesc și internațional) aplicat pe cercetarea integrată a avangardei. Partea cea mai importantă a proiectului constă în cursurile susținute de profesorii-docenți și de atelierul susținut de David Esrig în perioada 23 iulie – 18 august, la Sibiu.

Atelierul Final, Sibiu, Sala Thalia, 23 Iulie–18 August

Selecția:

- Persoanele nominalizate mai jos sunt rezultatul selecției operate de prof. dr. David Esrig, ca urmare a desfășurării atelierelor inițiale din București și Sibiu (2006) și a participării active a artiștilor;
- Persoanele selectate vor participa **ACTIV** la toate cursurile din cadrul atelierului final (vezi documentul alăturat), pe toată perioada derulării acestuia;
- Persoanele selectate vor primi la finalul atelierului **o diplomă de atestare**;
- Persoanele selectate vor constitui primul nucleu de lucru care parcurg *curricula* Școlii SprechAktLab ce se bazează pe metoda David Esrig;
- Pentru echipa de participanți selectați, la finalul atelierului, rezultatul muncii de atelier – creionarea unui spectacol – are șansa de a putea fi invitat de către Teatrul Tineretului Metropolis; după o perioadă de două săptămâni și jumătate de repetiții, eventualul spectacol, **cu această echipă**, se va putea juca pe scena teatrului bucureștean, în baza unui contract cu Teatrul Tineretului Metropolis.

Lista:

1. Adrian Ciglenean
2. Alexandra Ioniță
3. Alexandru Unguru
4. Ana Macovei
5. Anca Loghin
6. Andreea Bibiri
7. Andreea Păduraru
8. Antoaneta Cojocaru
9. Ciprian Scurtea
10. Claudiu Ioan Maier
11. Cristina Flutur
12. Daniela Moisuc
13. Ema Vetean
14. Fatma Mohamed
15. Florin Vidamschi
16. Gabriel Răuță
17. Ioana Calotă
18. Ioana Costea
19. Liliana Pană
20. Manuela Golescu
21. Mariana Ciorcilă
22. Raluca Simona Iani
23. Rareș Budileanu
24. Relu Poalelungi
25. Richard Bovnoczki
26. Sebastian Bălan
27. Sebastian Marina
28. Sorin Miron
29. Veronica Gheorghe
30. Veronica Lingurau
31. Xenia Grigore

CURSURI ÎN CADRUL ATELIERULUI FINAL:

1. ***Demersul actorului de la text la expresia scenică, patru componente*:**

- **Analiza de text** (semnificație, starea afectivă, intenția) / **durata: 4 zile**
- **Definirea partiturii de joc / durata: 4 zile**
- **Analiza în acțiune** (transpunerea partiturii de joc în spațiul dat) / **durata: 8 zile**
- **Sinteza scenică: forma / durata: 14 zile**

Curs susținut de prof. dr. David Esrig (Academia Athanor, Germania)

Perioada de derulare a cursului: **23 iulie – 18 august 2007**.

2. ***Expresia corporală – condiție a unui teatru existențial, două componente:***

- **Condiția fizică**
- **Specificul personal**

Cursul este susținut de către: prof. Yves Marc (Franța); prof. Walter Anichoffer (Austria).

Perioada de derulare a cursului: **23 iulie–18 august 2007.**

3. ***Dimensiunea teoretică, două componente***

- Avangarda teatrală a secolului XX: definiție și istoric

a) Pe plan european;

b) Pe plan românesc.

Cursul este susținut de către: prof. Dr. Beatrice Picon Vallin (Franța); prof. univ. dr. Ludmila Patlanjoglu (România)

Perioada de derulare a cursului: **două module a câte două zile (sâmbătă, duminică), în intervalul 23 iulie–18 august 2007.**

PRECIZĂRI:

1. Cursurile **1** și **2** se desfășoară simultan, în grupuri de lucru.

2. Programul detaliat (cursuri, ore de desfășurare, loc de desfășurare), pe zile, pentru toată perioada de derulare a Atelierului va fi definitivat și comunicat în luna mai a.c.

Pentru detalii suplimentare, accesați site-ul **www.sprechaktlab.eu**, coordonator proiect – Maria Morar (UNITER: telefon 021/ 313 42 78, 315 36 36).

(P) Teatrul „George Ciprian" din Buzău se prezintă

Teatrul „George Ciprian" a programat, la sfârșitul lunii mai, cea de-a treia premieră a anului 2007. Este vorba de ***Kathie și hipopotamul*** de Mario Vargas Llosa.Traducerea: Mihai Cantuniari; regia și ilustrația muzicală: Ion Mircioagă; asistent regie: Ioana Petre; scenografia: Mirela Trăistaru; pictură, decor: Ema Lițiu; concept video: Nora Vasilescu. Cu: Dana Rotaru, Alex Jitea, Ionuț Chivu, Andreea Vasile.

Este cea de-a doua premieră din cadrul Programului ***„(Ne)fericirea conjugală – Pe muchie de cuțit!"***

Un nou festival la Buzău

VEDETEATRU
Ediția I, 9–16 iunie 2007

Este un **eveniment inedit** (în momentul de față nu avem în România un festival competitiv, dedicat vedetelor de teatru).

Sistemul de acordare a premiilor va fi unul flexibil și interactiv, în care publicul buzoian, cunoscător și amator de teatru, va fi direct implicat. Vor exista două jurii: un **juriu de specialitate**, format din critici de teatru recunoscuți (5 membri), și un **juriu de public**, alcătuit din spectatori (7 membri), care se va constitui prin tragere la sorți, în seara de deschidere a Festivalului, înainte de prima reprezentație. Vor fi prezentate 7 mari spectacole în concurs și unul în afara concursului, în seara decernării premiilor, pe scena Teatrului „George Ciprian". Se vor oferi trei premii: **Premiul Criticii** și **Premiul Publicului**, pentru secțiunea mare, precum și un **Premiu pentru spectacolele de la PUB-ul T'essence**, care se vor juca, probabil în jurul orei 22.00, după reprezentațiile de la teatru.

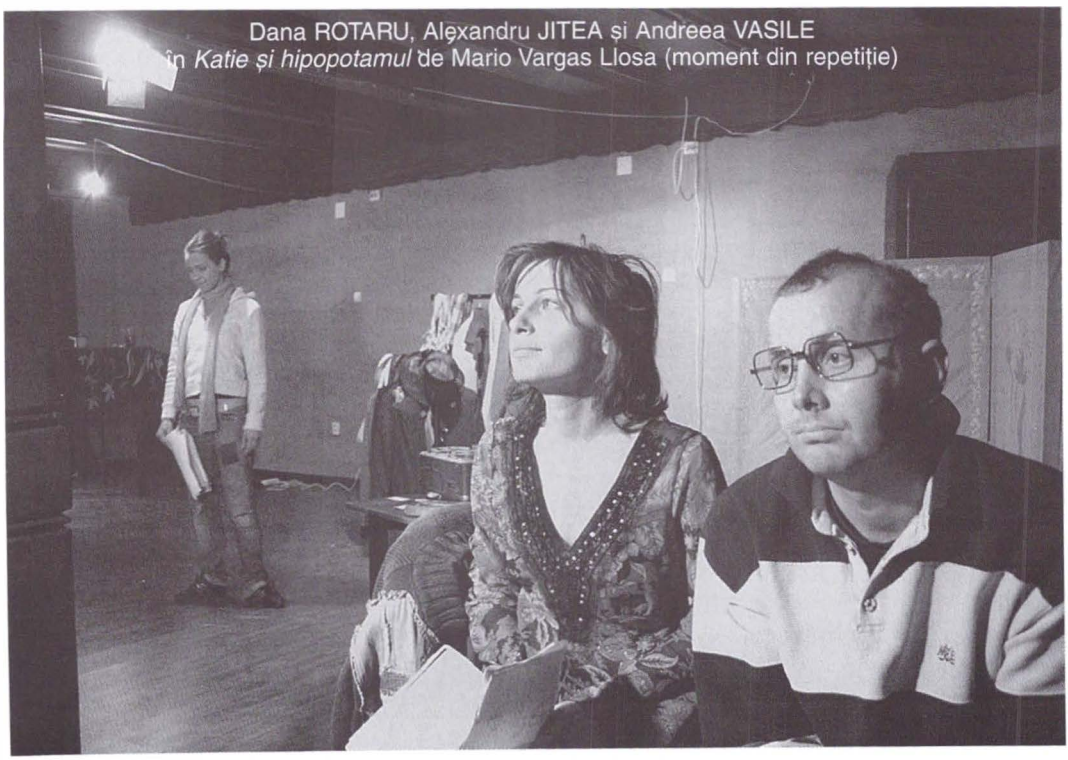
În afara secțiunilor principale, va avea loc ***Festivalul Elevilor Buzoieni - Cu Teatrul la... Cap***, care se va desfășura în perioada 10–13 iunie. ***Festivalul Elevilor*** va fi tot unul competitiv, cu un juriu alcătuit din oameni de teatru.

La acestea se vor adăuga spectacole stradale pentru copii (în Piața Dacia și în Parcul Crâng).

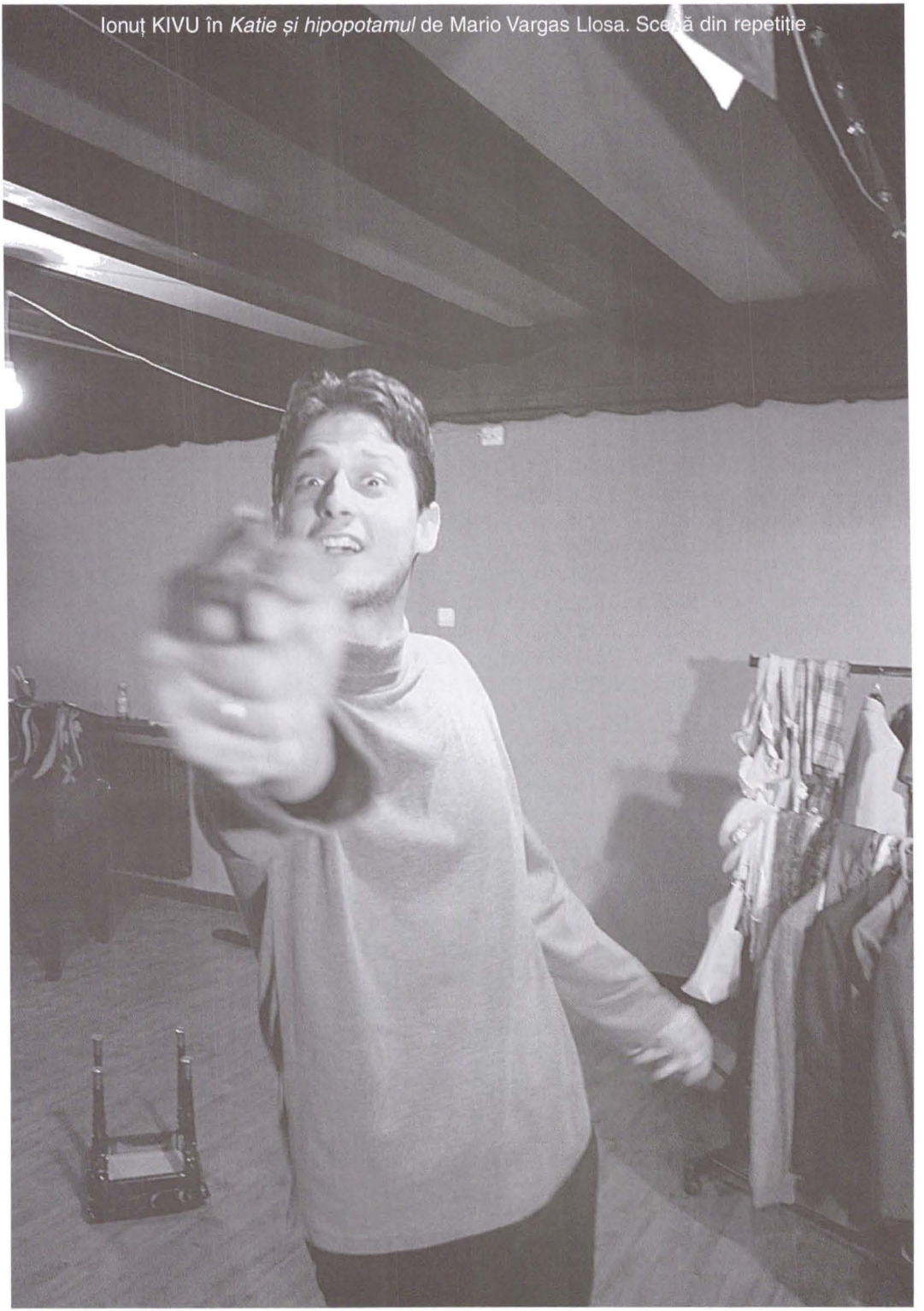
Lansările de carte, discuțiile cu publicul asupra spectacolelor vizionate, precum și cele 2 colocvii despre statutul vedetei în România și despre gustul criticii, care diferă, cel mai adesea, de cel al publicului, vor întregi paleta ofertei din acest an.

Așadar, manifestarea noastră va avea în centrul atenției VEDETA (spectacol, regizor, actor, dramaturg, scenograf, compozitor de muzică de teatru, coregraf de teatru) în relație directă cu PUBLICUL. Ediția din acest an va fi dedicată celor mai îndrăgite spectacole.

Mircea DIACONU și Victoria COCIAȘ în *Scandal la operă* de Ken Ludwig



Dana ROTARU, Alexandru JITEA și Andreea VASILE
în *Katie și hipopotamul* de Mario Vargas Llosa (moment din repetiție)



Ionuț KIVU în *Katie și hipopotamul* de Mario Vargas Llosa. Scenă din repetiție

(P)

Diversitate asumată

Teatrul Național Timișoara își continuă programul pe care și l-a propus în această stagiune și, implicit, „campania" de recâștigare a publicului – fie el timișorean sau bucureștean, după cum o dovedește recent-încheiatul turneu cu trei dintre producțiile sale. Dacă prezența spectacolelor *Athénée Palace Hotel*, purtând semnătura lui Alexander Hausvater sau *Krum* de Hanoch Levin, în regia lui Radu Afrim, au fost receptate de-o manieră am putea spune unanimă, nu același lucru s-a întâmplat cu *edward*, după Christopher Marlowe, în regia lui Szabó K. István.

În oferta de repertoriu a teatrului, diversificată în mod pe deplin asumat, își găsesc loc autori clasici – cum ar fi Christopher Marlowe (*Edward*) sau Valeri Briusov (*Îngerul de foc*), alături de dramaturgi contemporani – Hanoch Levin (*Krum*), ori Neil LaBute (*Autobahn*); comedii bulevardiere (*Cyrano de Buffalo* de Ken Ludwig), alături de spectacole de imagine și drame (*Athénée Palace Hotel* de Alexander Hausvater și Robert Șerban sau *O viață în teatru* de David Mamet), cabarete (*Imagine Show* sau *Destăinuirile lui Jacques Brel*), ca și spectacole pentru copii (*Mușchetarii Măgăriei Sale* de Ion Lucian și Virgil Puicea). În acest context, propunerea unui spectacol de teatru cu un accent pronunțat pe imagine și mișcare, dar având ca pornire un text de secol XVI s-a dovedit o mișcare îndrăzneață, și nu lipsită de riscuri. Drept urmare, spectacolul *edward*, adaptare de Szabó K. István după *Edward al II-lea* de Christopher Marlowe (scenografia Kiss Borbála, mișcarea scenică András Loránt, muzica Dan Simion, videoproiecții Lucian Moga) are parte de un „tratament" contradictoriu, de detractori, dar și de suporteri entuziaști, fiind deosebit de gustat de publicul timișorean, în special pentru valențele sale estetice aparte, ca și pentru performanțele trupei de actori, dintre care îi menționăm pe Ion Rizea, în rolul titular, Cătălin Ursu, Alina Reus, Traian Buzoianu, Doru Iosif, Cristian Szekeres etc.

Un eveniment teatral deosebit îl reprezintă spectacolul *O viață în teatru* de David Mamet, în regia lui m.chris.nedeea (scenografia Bianca Imelda Jeremias), spectacol care omagiază cele opt decenii de viață, dintre care mai mult de jumătate de secol pe scenă, ale actorului Vladimir Jurăscu. *O viață în teatru* este un text pe care David Mamet îl dedică publicului, ce uită uneori – și până la urmă s-ar putea să fie îndreptățit să uite – că, dincolo de personajele de pe scenă, suferă și trăiesc oameni, cu vitejiile lor ridicole, cu suferințele lor și, mai ales, cu uriașa lor capacitate de a iubi, de a spera și de a o lua de la capăt. Este un fel generos, tandru, dureros, prin care un actor aflat în aceea zonă a împlinirii depline, predă ștafeta unui alt actor, inconștient de tânăr, de puternic și de risipitor cu sine însuși. Dialogul aproape intim dintre Vladimir Jurăscu și Ovidiu Crișan (Teatrul Național Cluj), imaginat de regizorul clujean ca un act aproape voyeurist al publicului instalat „în culise" și „la cabină" (practic, pe scenă), se transformă într-un moment de emoție autentică, receptat ca atare de public, la fiecare reprezentație.

Făcând dovada mobilității de expresie a trupei Naționalului timișorean, regizorul Petre Bokor a ales să monteze o comedie celebră acum dincolo de Ocean, *Cyrano de Buffalo* (*Moon Over Buffalo*, în original) de Ken Ludwig, dramaturgul răsfățat al teatrelor de pe Broadway. În premieră pe țară la noi, această comedie, în viziunea regizorală a lui Petre Bokor și interpretarea câtorva dintre cele mai importante nume ale Teatrului Național Timișoara – Damian Oancea, Mihaela Murgu, Alina Reus, Victor Manovici, Colin Buzoianu, Irene Flamann Catalina, Doru Iosif și Paula Maria

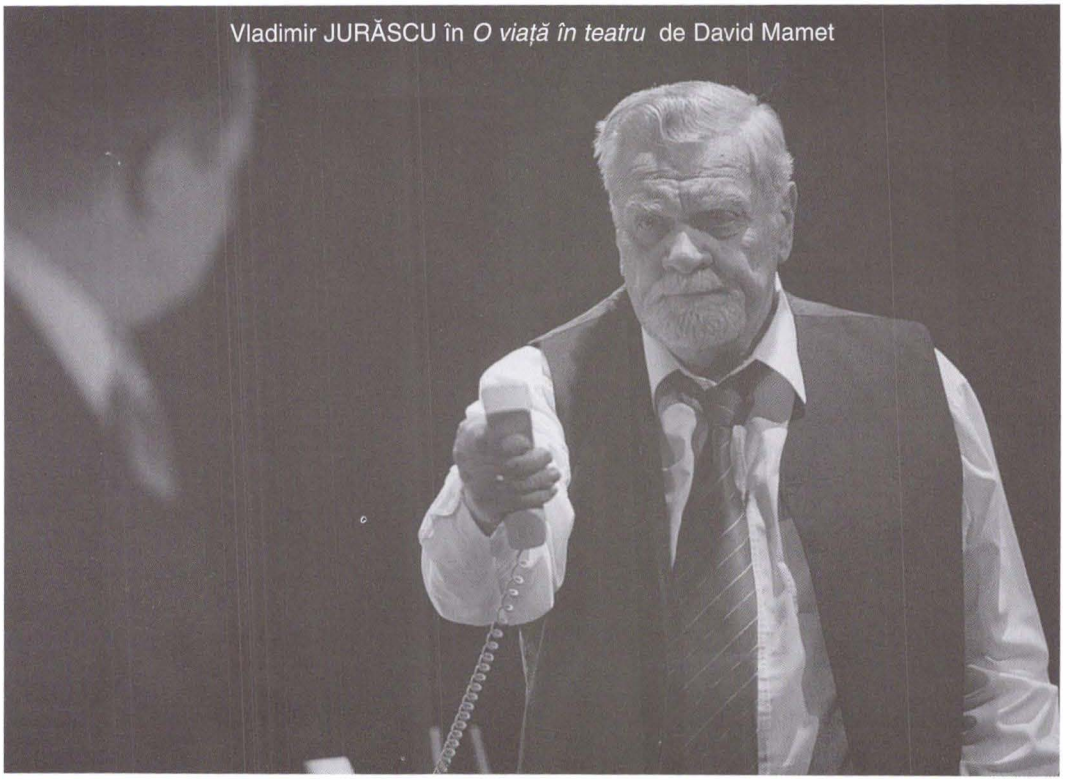
Frunzetti – nu putea trece neobservată de un public mai mult decât dornic de a se destinde, astfel încât succesul de casă al acestui spectacol este asigurat.

Primăvara acestei stagiuni este marcată de prezența pe afiș a două titluri importante. Este vorba despre *Îngerul de foc* după Valeri Briusov, un spectacol semnat de doi dintre cei mai apropiați colaboratori ai marelui regizor Anatoli Vassiliev: regizorul Gregory Hlady (Canada) și scenograful Vladimir Kovalchuk (Rusia). Având ca punct de plecare un roman fascinant, *Îngerul de foc* este o provocare adresată sufletului și minții, o călătorie inițiatică într-o lume a credinței feroce și a extazului mistic. Și, mai ales, este o poveste misterioasă despre iubire, despre forța simbolurilor și despre magia semnelor.

Un al doilea titlu important (nu și ultimul al acestei stagiuni), care a debutat, practic, odată cu finanțarea de către Institutul Cultural Român a proiectului „Cărtărescu între două puncte cardinale", în cadrul Programului Cantemir, este *Visul*, proiect început de Cătălina Buzoianu printr-un *workshop*, la Chișinău, experiență care a dus la finalizarea unui text de teatru prin dramatizarea prozei lui Mircea Cărtărescu. Spectacolul va avea premiera în 16 mai, fiind dublată de editarea piesei de teatru realizate de Cătălina Buzoianu după nuvela *Rem* a aceluiași cunoscut scriitor.

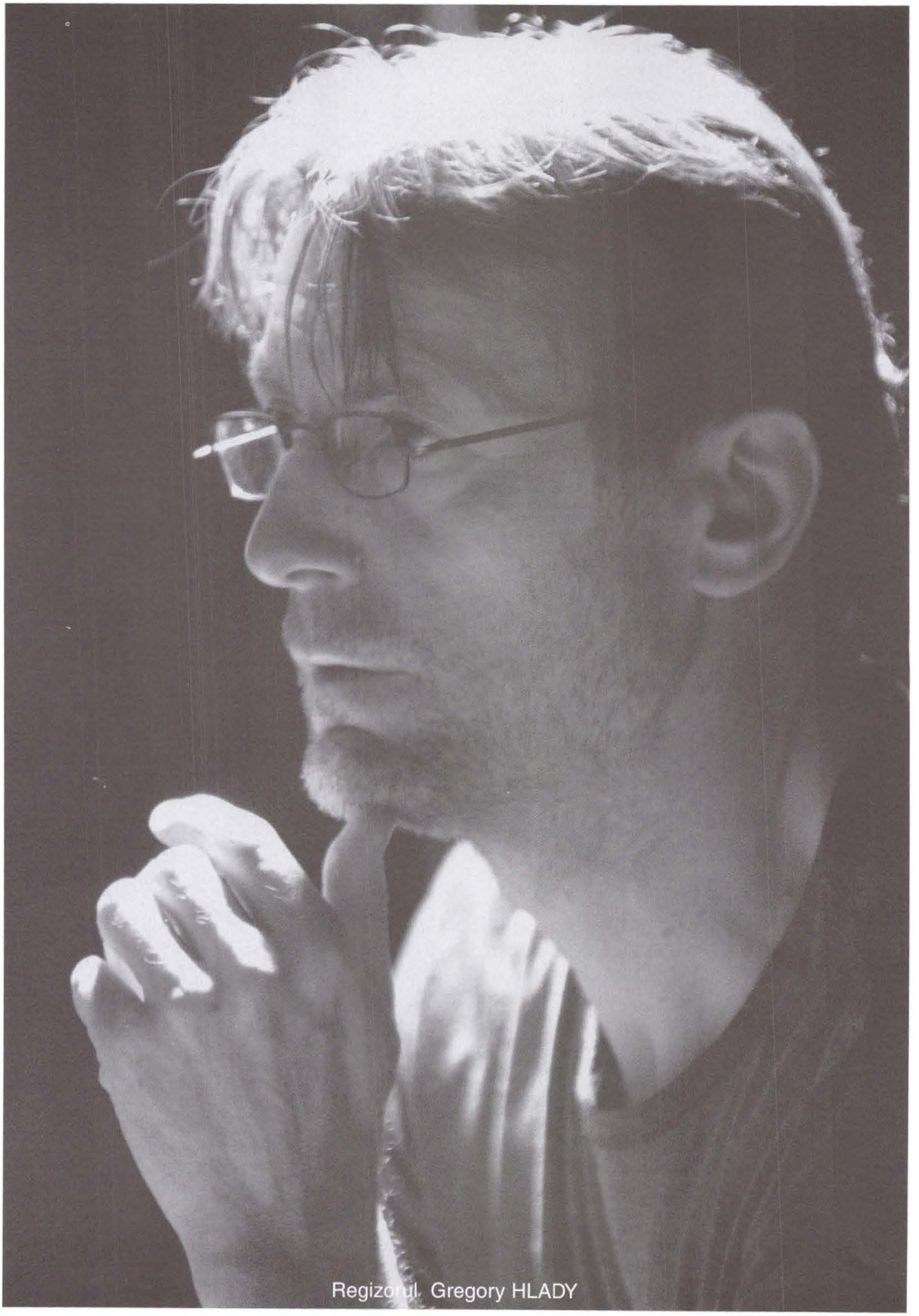
Iată că putem vorbi de o diversitate asumată a repertoriului Național timișorean, diversitate ce se va reflecta, sperăm, și în interesul pe care publicului îl va manifesta pentru un gen de spectacol sau altul.

Codruța POPOV



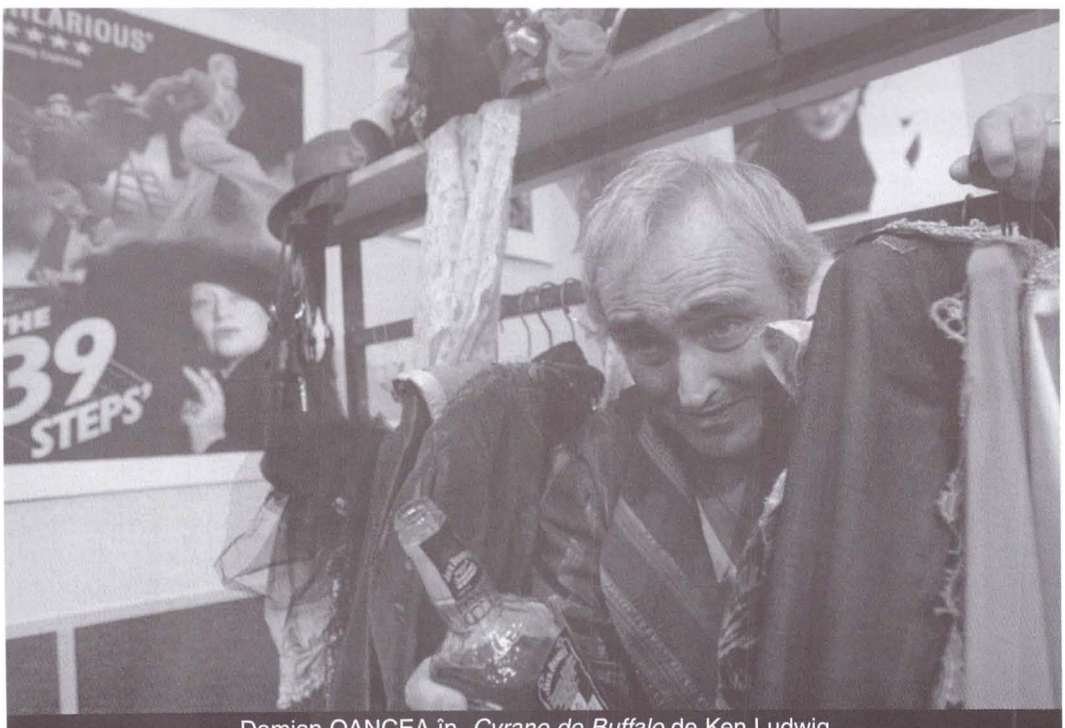
Vladimir JURĂSCU în *O viață în teatru* de David Mamet

Ion RIZEA în *edward* după Christopher Marlowe



Regizorul Gregory HLADY

Irene Flaman Catalina, Damian Oancea, Mihaela Murgu, Paula Frunzetti, Colin Buzoianu, Doru Iosif, Alina Reus, Victor Manovici în *Cyrano de Buffalo* de Ken Ludwig



Damian OANCEA în *Cyrano de Buffalo* de Ken Ludwig

Să nu vă lipsească din bibliotecă
suplimentele revistei noastre:

GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC,
din care au apărut:

***La vorbă cu* VLAD MUGUR,** interviu de Florica Ichim (20 lei)

***Ursit scenei:* MIHAI POPESCU** de Margareta Andreescu (10 lei)

***El, vizionarul:* AURELIU MANEA (**20 lei)

***Un personaj tainic:* ELIZA PETRĂCHESCU**
de Mihaela Tonitza-Iordache (15 lei)

***Un cavaler fără iluzii:* PETRE SAVA BĂLEANU**
de Constantin Paraschivescu (10 lei)

***O viață în sute de roluri:* MARGARETA BACIU**
de Sorina Bălănescu (10 lei)

***Histrion de cursă lungă:* GHEORGHE DINICĂ**
de Constantin Paraschivescu (15 lei)

Cercul de aur de **MIHAI MĂNIUȚIU** (20 lei)

MARIOARA VOICULESCU – *Jurnal. Memorii* (15 lei)

VASILE COSMA – *Actor sub zodia Shakespeare*
de Alexandru Firescu și Constantin Gheorghiu (15 lei)

DAN MICU – *Un destin spulberat* de Doina Papp (20 lei)

***Conversație în șase acte cu* TOMPA GÁBOR,**
interviu de Florica Ichim (20 lei)

***Patima pentru teatru sau* VIRGINIA ITTA MARCU**
de Constantin Paraschivescu (15 lei)

GEORGE CONSTANTIN și comedia sa umană
de Florica Ichim (15 lei)

Cu ochii deschiși sau IRINA RĂCHIȚEANU-ȘIRIANU
de Constantin Paraschivescu (15 lei)

IOSIF HERȚEA – vrăjitor de sunete ciudate
de Marinela Țepuș și Andreea Dumitru (15 lei)

Măștile lui ALEXANDER HAUSVATER
de Cristina Modreanu (20 lei)

Surâzător comediantul trecea: MILUȚĂ GHEORGHIU
de Sorina Bălănescu (15 lei)

La porțile ficțiunii cu MIRCEA ANDREESCU
de Constantin Paraschivescu (15 lei)

Actori români – societari la Comedia Franceză
de Anca Costa-Foru (20 lei)

ESEURI, CRONICI, ÎNSEMNĂRI TEATRALE,
din care au apărut:

Mnemosina, bunica lui Orfeu de Cătălina Buzoianu (20 lei)
Însemnări teatrale de Camil Petrescu (2 vol., 40 lei)
Comentarii și delimitări în teatru de Camil Petrescu (2 vol., 40 lei)
Cronici teatrale de Cristina Dumitrescu (20 lei)
Cronici teatrale de Victor Parhon (20 lei)

DRAMATURGIE ROMÂNEASCĂ,
din care a apărut:

Jocul ielelor de Camil Petrescu (10 lei)

DRAMATURGIE DE AZI,
din care a apărut:

Antologie de teatru spaniol contemporan
volum realizat de Ioana Anghel și Andreea Dumitru (20 lei)

Cărțile pot fi procurate în teatre, la MUZEUL LITERATURII ROMÂNE, la sediul UNITER, Librăria NOI ș.a., precum și la telefonul redacției (326 17 76). Costul unui abonament anual la revista **TEATRUL AZI** este de 50 lei, iar întregul set de cărți apărute, în valoare de 480 lei, poate fi procurat cu o reducere de 40 lei. Așadar, dacă vă interesează fenomenul teatral românesc și din lume, dacă vreți să sprijiniți apariția revistei **TEATRUL AZI,** puteți să vă abonați pentru anul 2007, la BRD – GSG, Sucursala Triumf, cont RO52BRDE445SV00667874160, sau la telefoanele: 326 17 76 (tel./fax) și 0722 455 954 – Florica ICHIM, 0723 345 032 – Oana BORȘ, sau 0724 530 952 – Andreea DUMITRU.
teatrul_azi@yahoo.com
VĂ MULȚUMIM!

ANCA COSTA-FORU

ACTORI ROMÂNI — SOCIETARI la

COMEDIA FRANCEZĂ

SUMAR

1 Camil Petrescu

2 *Avataruri și exigențe* (din scrisorile lui Camil Petrescu)
4 *Notă regizorală*
5 George Banu: *Gelu Ruscanu, figură solitară* – premieră *Jocul ielelor* (Teatrul Național București, regia Claudiu Goga)

13 Gale, Festivaluri

13 Câștigătorii Galei UNITER, ediția 2007
24 FESTCO 2007 de Maria Ciolan
30 Gala Star, Bacău
30 Mari pretenții la Gala STAR – Bacău de Mircea Ghițulescu
32 Gala STAR, Bacău, 2007 de Ștefan Oprea
35 Când cineva vrea să facă, iar alții se opun (din principiu) de Marinela Țepuș
37 Festivalul „Hai la teatru"
37 Iași – Festivalul „Hai la teatru!" de Adina Popescu
39 Despre problemele spectacolului de teatru cu copii de Alina Scarlat

40 Sibiu – Capitală Culturală Europeană

40 Constantin Chiriac *„Am mizat pe spectacolele realizate în spirit european"*, interviu realizat de Maria Sârbu
43 Actorii, ca și gladiatorii de Mircea Morariu (*Viața cu un idiot*, după Victor Erofeev – Teatrul Național „Radu Stanca")

48 Și Caragiale

48 Integrală de Mircea Ghițulescu (*O noapte furtunoasă, O scrisoare pierdută, D-ale carnavalului, Conul Leonida față cu reacțiunea* de I.L. Caragiale – Teatrul „Ariel" Râmnicu Vâlcea)
52 Dintr-un jurnal de teatru vâlcean de Ion Cazaban

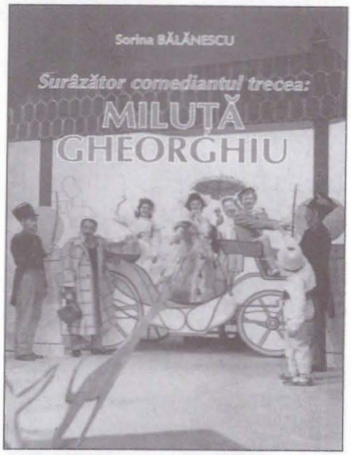
59 Eseuri

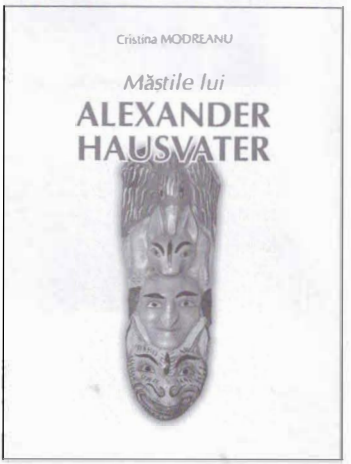
59 Demonul parodiei de Doina Modola
70 „Îmblânzirea scorpiei" sau despre Romeo și Julieta la maturitate și în deplinătate de Ruxandra Cesereanu
74 Evangheliști, apostoli și apostați (II) de Liviu Malița
91 Ohio Impromptu de Ionuț Sociu

101 Interviuri

101 Radu Penciulescu regizorul-pedagog de Andreea Dumitru
103 Radu Penciulescu: *„Să-ți faci întotdeauna treaba ta până la capăt"*, interviu consemnat de Lia Bugnar
113 Tompa Gábor: *Între Cluj și California*, interviu realizat de Florica Ichim
121 Alina Nelega: *„Am devenit dramaturg abia când am început să regizez"*, interviu realizat de Andreea Dumitru

VOLUME APĂRUTE
în
„GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC"



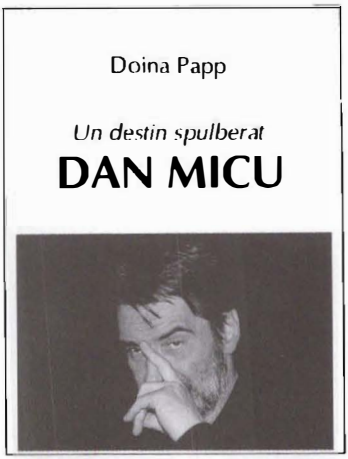


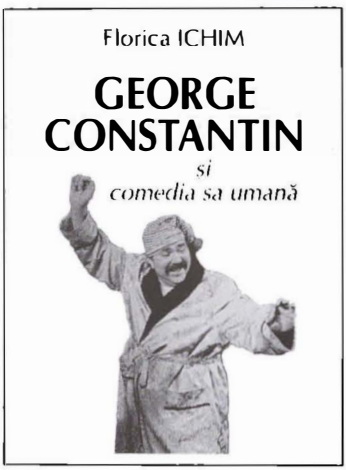
129 Emilia Popescu: *„Sunt oameni care îmi spun, așa, că le aduc bucurie și că vor să mă atingă“*, interviu realizat de Constantin Paraschivescu
137 Ileana Zărescu: *„Nu-mi place așteptarea“*, interviu realizat de Simona Burtea
140 *„Teatrul merită mai mult“* – dialog cu Maria Manolescu și Gianina Cărbunariu, realizat de Andreea Dumitru

149 Anchetă
149 *Este critica de teatru „în decădere calitativă“? Au răspuns:* Miruna Runcan, Ovidiu Pecican, Mircea Morariu, Cristina Modreanu, Mihaela Michailov
158 Concluzii provizorii: Visky András – *Scrisoare de retragere din juriul final sau Despre consensul minim*

160 Spectacole
160 *Cu dorința revederii* de Mircea Morariu (*Cântarea Cântărilor*, scenariu dramatic de Mihai Măniuțiu după Solomon – Teatrul Maghiar de Stat, Cluj)
166 *Anima în acțiune* de Crenguța Manea (*Cântarea Cântărilor*, scenariu dramatic de Mihai Măniuțiu după Solomon – Teatrul Maghiar de Stat, Cluj)
168 *Placet qui absurdum* de Liviu Ornea (*Ionesco – Cinci piese scurte* de Eugène Ionesco, Teatrul Odeon)
173 *De ziua Basarabiei, de ziua teatrului* de Doina Papp (*Povești de familie* de Biljana Srbljanovic – Teatrul Național „Mihai Eminescu“, Chișinău)
175 *Despre sex, numai de bine!* de Adrian Mihalache (*Viața mea sexuală* de Cornel George Popa – Teatrul Național, București)
177 *Jocul de-a identitatea (sexuală)* de Adrian Mihalache (*Sunt propria mea soție* de Doug Wright – Teatrul Odeon)
180 *Bonne anniversaire!* de Adrian Mihalache (*Soare pentru doi* de Pierre Sauvil – Teatrul de Comedie)
181 *Premoniția virtualului* de Adrian Mihalache (*La grande magia* de Eduardo de Filippo – Teatrul „Toma Caragiu“, Ploiești)
184 *Dinamica interioară a grotescului* de Mircea Morariu (*Ivona, principesa Burgundiei* de W. Gombrowicz – Teatrul Național Târgu Mureș)
188 *Piese vechi în haine noi* de Marinela Țepuș (*Există nervi* de Marin Sorescu, Teatrul Național Craiova)
190 *Eva Braun într-un monolog al singurătății* de Ion Jurca Rovina (*Fräulein Braun. Piesă pentru o actriță și un ciobănesc german* de Ulrich Hub – Teatrul German de Stat Timișoara)
192 *Libertatea care ucide* de Ion Jurca Rovina (*Kamikaze* de Alina Nelega – Teatrul German de Stat Timișoara)
195 *Comedie fără comici* de Ion Jurca Rovina (*Cyrano de Buffalo* de Ken Ludwig – Teatrul Național Timișoara)
196 *O viață despiată de iluzii...* de Elisabeta Pop (*Însemnările unui nebun* de Gogol – Teatrul Național Cluj-Napoca)

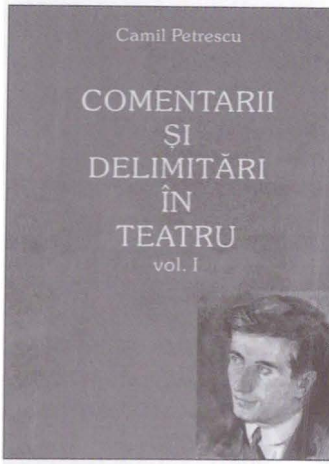
VOLUME APĂRUTE
în
„GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC“

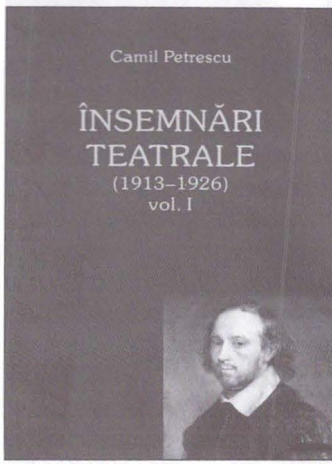


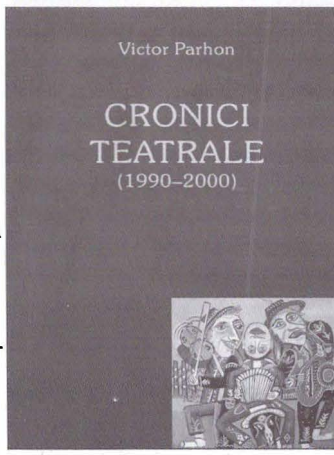


199 *La soldatul... lăudăros să nu te duci cu sacul* de Elisabeta Pop (*Soldatul fanfaron / Miles gloriosus* de Plaut – Teatrul Național Cluj-Napoca)
202 *Dai un ban, îți spun povestea* de Elisabeta Pop (*Elisabeta I* de Paul Foster – Teatrul de Stat Oradea, Trupa „Szigligeti")
204 *Copiii au nevoie de povești frumoase* de Elisabeta Pop (*Cenușăreasa* după C. Perrault și Frații Grimm – Teatrul de Stat Oradea)
206 *Mai există dragostea?* de Ștefan Oprea(*Dragoste în patru tablouri* de Lukas Bärfuss – Teatrul „Bacovia", Bacău)
210 *Păcat!* de Oltița Cîntec (*Angajare de clovn* de Matei Vișniec – Teatrul Tineretului Timișoara)
211 *Animația și teatralitatea modernă* de Oltița Cîntec (*Cidul* de Corneille – Centrul Cultural Francez, Iași)
213 *Experimentul Cristofor* de Nicolae Prelipceanu (*Fii cuminte,Cristofor!* de Aurel Baranga – Teatrul „George Ciprian", Buzău)
216 *Magia durerii* de Ruxandra Anton (*Inimi cicatrizate* de Max Blecher – Teatrul Național Constanța, Compania „Ovidius")
219 *Umor în negru, tristețe în alb* de Ruxandra Anton (*Căsătoria* de Gogol – Teatrul Dramatic „I.D. Sârbu", Petroșani)
222 *Dragostea și marea* de Ruxandra Anton (*Anna Christie* de Eugene O' Neill – Teatrul Dramatic „I.D. Sârbu", Petroșani)
224 *Amante pentru vârsta a treia* de Constantin Paraschivescu (*Puștamaua* de Pierre Chesnot – ARCUB și Asociația pentru Cultură, Artă și Turism „Sabin Făgărășanu")
225 *Speculații pe marginea unui spectacol* de Ionuț Socіu (*Iubirea Fedrei* de Sarah Kane – Teatrul Clasic „Ioan Slavici", Arad)
229 *„Port"-ul Casandrei* de Alexandru Ștefan (*Port* de Simon Stephens – Studioul de Teatru Casandra)
231 *Radiografia urii* de Mircea Ghițulescu (*Fata care dă cu pumnul* de Mircea M. Ionescu – Teatrul Valah Giurgiu)
233 *Trecutul a fost internat la balamuc, dar ruptura cu viitorul este imposibilă* de Mircea Ghițulescu (*O tragedie furtunoasă* de Dușan Kovacevici – Teatrul „Al. Davila", Pitești)
235 *„Mama-E" sau „supra"-realismul unei vieți* de Simona Burtea (*Mama-E,* adptare după *Domnișoara din Tacna* de Mario Vargas Llosa – Teatrul „Al. Davila", Pitești)
238 *Un blues pentru neliniștea noastră* de Andreea Dumitru (*Sado-maso blues bar* de Maria Manolescu – Teatrul Foarte Mic)
242 *Puntea poveștilor* de Constantin Parschivescu (*Tom Degețel,* după P.S. Stahl – Teatrul Țăndărică)

VOLUME APĂRUTE
în
„ESEURI, CRONICI, ÎNSEMNĂRI..."







243 Operă, Dans
243 *Rugul infidelităților* de Luminița Vartolomei (*Norma* de Bellini – Opera din Brașov)
245 *Recunoștință și generozitate* de Luminița Vartolomei (*Dance Energy* – Fundația PRAIS)
248 *Opera pentru surdomuți* de Luminița Vartolomei (*Trubadurul* de Verdi – Opera Națională București)
251 *Teatrul Național de Operetă „Ion Dacian"... din nou acasă!* de Luminița Vartolomei (*Broadway–București, Bal* de Yvette Bozsik – Teatrul Național de Operetă, București)
256 *De la un bal la altul* de Adrian Mihalache (*Balul*, versiune scenică de Mihaela Michailov și Radu-Alexandru Nica – Teatrul Național „Radu Stanca", Sibiu; *Bal* de Yvette Bozsik – Teatrul Național de Operetă, București)

258 Radio
258 *Firesc și inconstanță* de Constantin Paraschivescu (*Dumnezeu de a doua zi* de Cornel Mimi Brănescu – Societate Română de Radiodifuziune)

260 Cartea de teatru
260 *Ionescu, cel de dinaintea lui Ionesco* de Mircea Morariu (*Tânărul Eugène Ionesco* de Eugen Simion – Fundația Națională pentru Știință și Artă)
264 *Utilitatea reconfirmărilor* de Mircea Morariu (*Omul-pubelă. Femeia ca un câmp de luptă* de Matei Vișniec – Editura Cartea Românească)
267 *Diversitatea preocupărilor, varietatea stilurilor* de Mircea Morariu (*Defileul cu sens unic* de Constantin Popa Venerus, Editura Palimpsest)
270 *Un Om al „generației de aur"* de Corina Herghelegiu (*Conchistadorii Scenei* de Constantin Paraschivescu – Editura *Sim Art*)
272 *Cele două teatralități* de Ion Cazaban (*Teatralitatea, un concept contemporan* de Nicolae Mandea – Editura UNATC Press)
274 *Parodii despre Românica* de Constantin Paraschivescu (*Mai jos de Figueras* de Valentin Nicolau, Editura Nemira)
276 *Cochetând cu Eden și Nirvana* de Constantin Paraschivescu (*Nesăbuita cale spre Nirvana* de Cornelius Enescu – Editura Univers Științific)
277 *Drama 3–4/2006* de Constantin Paraschivescu (Revista *Drama, nr 3–4/ 2006,* editată de Uniunea Scriitorilor)
279 *Copilul teribil* de Constantin Paraschivescu (*Iulian Vișa, un destin răstignit* de Alexandru Firescu – Editura SITECH)
281 *O cărticică de suflet* de Constantin Paraschivescu (*Urât mai trăiți, domnilor!* de Carmen Mihalache – Editura Timpul)

Teatrul azi

Revistă de cultură teatrală
nr. 5–6–7/2007
Tel.: 326 17 76
teatrul_azi@yahoo.com
oanabors@hotmail.com
ichim@dial.kappa.ro
leodani70@gmail.com

Redactor-șef: FLORICA ICHIM

Board:
Cristina DUMITRESCU
Doina MODOLA
Marina CONSTANTINESCU
Constantin PARASCHIVESCU
Ludmila PATLANJOGLU

Echipa redacțională:
Oana BORȘ
Viorica-Rozalia MATEI
Andreea DUMITRU
Ioana ANGHEL
Irina IONESCU
Corina HERGHELEGIU
Liana ORNEA

ISSN 1220-4676

283 Noi în lume
283 *Mario Vargas Llosa a salutat „Triumful dragostei" la Abadía*
284 *„O scrisoare pierdută" în premieră la Erevan*
284 *Premieră în Franța pentru studenții lui Marian Râlea*
285 *Teatrul, ca un brand de țară* de Ion Parhon
293 *Nu ne despart decât alfabetul și limba!* de Marinela Țepuș

296 Vești
296 *Bucurie, joy, joie* (Teatrul „Eugène Ionesco", Chișinău, are un sediu nou);
296 *Un nou teatru* (Cea mai tânără instituție de spectacol, Teatrul pentru copii și Tineret „Mihai Popescu" din Târgoviște și-a deschis porțile)

297 Ne-au vizitat
297 *Dansând în ploaie* de Luminița Vartolomei (*Aripi de ceară, Smoală și pene, Vorbește* – Nederlands Dans Theater)
299 *Despre căutarea sensului în zbor și cuvânt...* de Gina Șerbănescu (*Aripi de ceară, Smoală și pene, vorbește* – Nederlands Dans Theater)
301 *Tragediile omului cu Teatrul Habimah* de Nicolae Prelipceanu (*Oskar și Tanti Rosa* de Eric-Emmanuel Schmitt și *War/Război* de Lars Noren – Teatrul Habimah, Tel Aviv)

303 Din lume
303 *Cununi de lauri la Salonic* de Adrian Mihalache
308 *Un coșmar, două coșmaruri...sau al nu-știu-câtelea coșmar și un vis împlinit* de Crenguța Manea
312 *10 zile de teatru la Berlin (III)* de Gheorghe Miletineanu

319 Info UNITER

321 Teatrul „George Ciprian" din Buzău se prezintă

324 Diversitate asumată la Teatrul Național Timișoara

Coperta I: ANTON TAUF în *Însemnările unui nebun* după Gogol. Regia: Anton Tauf. Foto: Nicu Cherciu

Coperta II: IRINA MOVILĂ și MIRCEA RUSU în *Jocul ielelor* de Camil Petrescu. Regia: Claudiu Goga. Foto: Augustin Bucur

Coperta III: ADA MILEA și BOGDAN BURLĂCIANU în *Nasul* de Gogol. Regia: Alexandru Dabija. Foto: George Dăscălescu

Coperta IV: compozitorul Vasile Șirli. Foto: Florin Biolan

Revistă editată de FUNDAȚIA CULTURALĂ „CAMIL PETRESCU" cu sprijinul UNITER și al Ministerului Culturii și Cultelor prin Administrația Fondului Cultural Național

Machetare:
Daniel Leonard SAVU

Procesare imagini:
Carmen PETRESCU

TIPAR:
VIZUAL-GRAPH